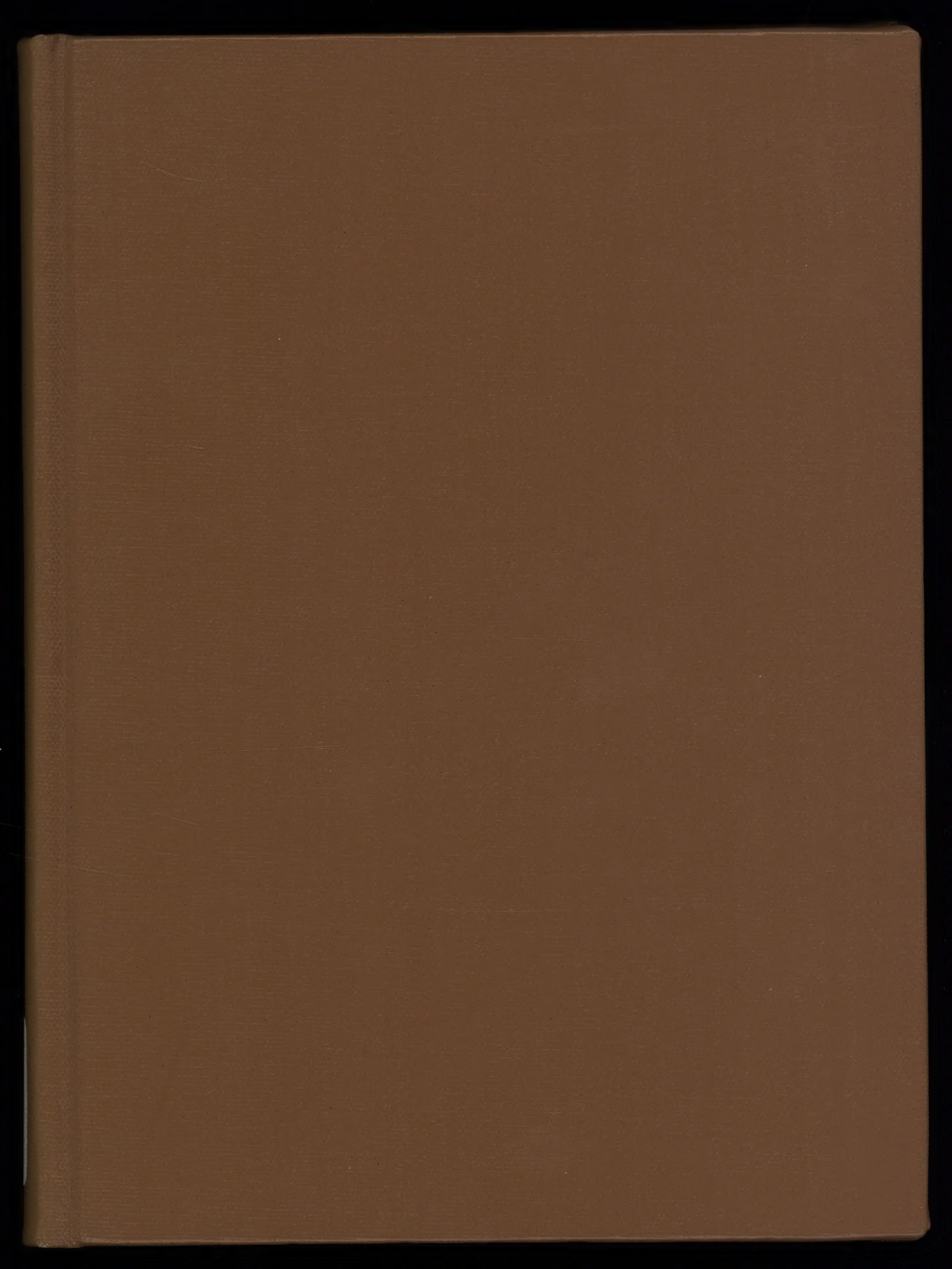
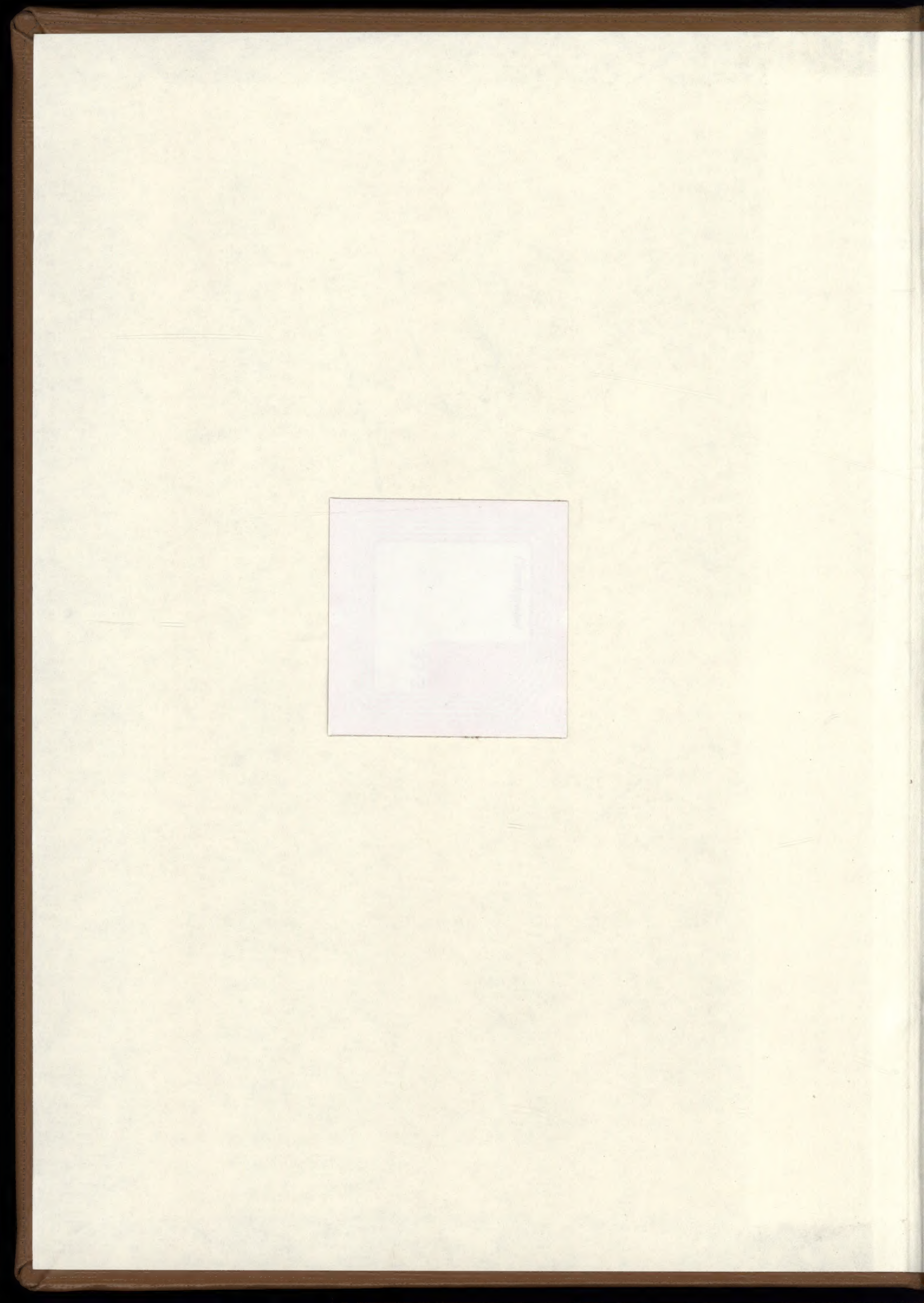
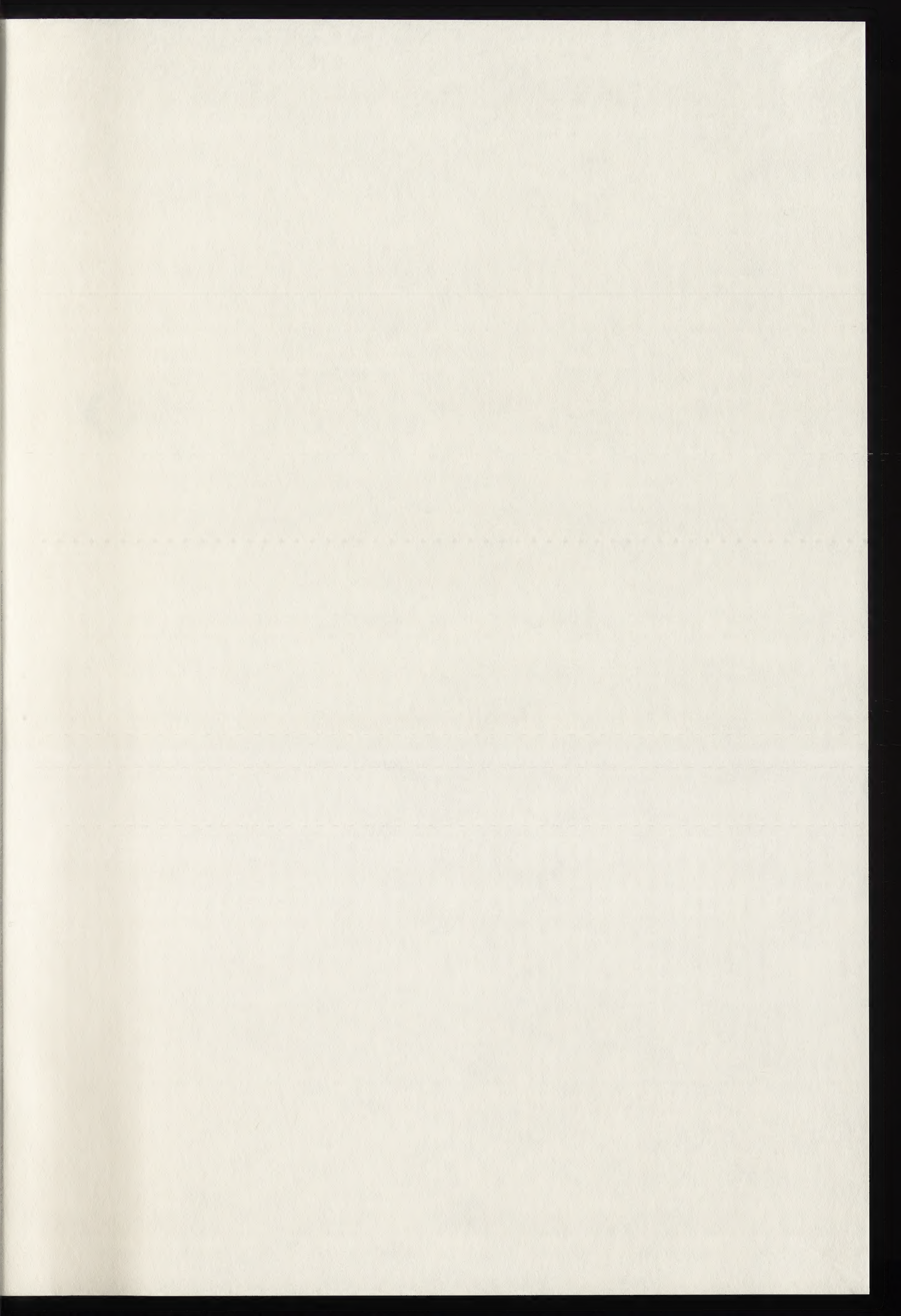
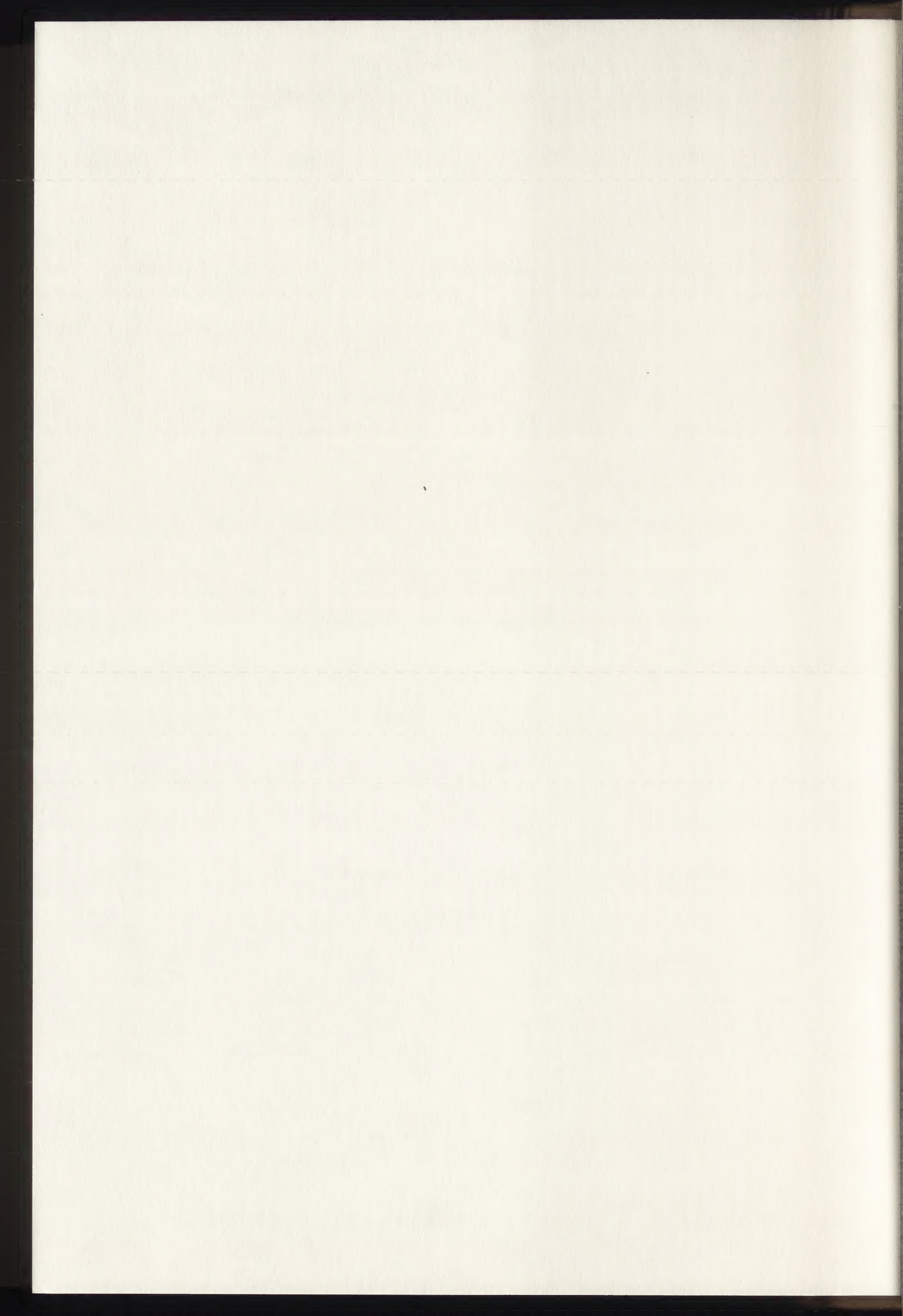












BLÄTTER

FÜR

GEMÄLDEKUNDE

VON

DR. THEODOR V. FRIMMEL

ZWEITER BAND

WIEN 1906
VERLAG VON GEROLD & Co.

DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN.

INHALT

DES ZWEITEN BANDES.

VERZEICHNIS

DER

KÜNSTLERNAMEN, KUNSTORTE, SAMMLER, AUTOREN, EINIGER TECHNISCHER ERÖRTERUNGEN UND DER WICHTIGSTEN DARSTELLUNGEN.

ZUSAMMENGESTELLT VON E. v. F.

E.

F.

P.

Q.

R.

S.

T.

Die „Beilage zu den Blättern für Gemäldekunde" ist in diesem Register nicht berücksichtigt. Sobald eine genügend lange Reihe von Heften vorliegen wird, soll die Beilage ein besonderes Register erhalten.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. SCHLÜSSELG. 3.

II. Band. MÄRZ—APRIL. Heft 1.

DIE SAMMLUNG HENRIETTE v. KLARWILL IN WIEN.

Einige Gemälde des Klarwillschen Bilderbesitzes sind seit Jahren kunstgeschichtlich bekannt, durch Erwähnungen, durch Abbildungen oder Beschreibungen. Andere blieben bisher in recht unverdienter Weise zurückgesetzt. Wenn ich nun auch heute nicht die ganze Sammlung durchzunehmen vermag, etwa wie in einem kritischen beschreibenden Verzeichnis, so sei doch wenigstens eine größere Auswahl als bisher geboten. Diese Auswahl ist freilich subjektiv, und ich dürfte nicht versäumen zu sagen, daß bei Klarwill neben den besprochenen und abgebildeten Gemälden noch viele an den Wänden hängen, die wertvoll und kunstgeschichtlich bedeutsam sind, Bilder, die auch bei günstiger Gelegenheit in diesen Blättern behandelt werden sollen.

Der Bilderbesitz, mit dem sich dieser Artikel beschäftigt, ist vor ungefähr 33 Jahren durch Isidor Ritter v. Klarwill in rascher Folge von Ankäufen zusammengebracht worden. Moritz König, eine Persönlichkeit, die im Wiener Kunsthandel eine Rolle als belesener Kenner gespielt hat, war dabei der Berater. Die erworbenen Bilder stammten zum Teil aus England, der große J. M. Molenaer kam nach der Überlieferung aus einer adeligen Familie in Ungarn nach Wien. Zum Teil waren die später Klarwillschen Bilder eine Zeitlang im Besitze des Händlers Hirsch in Wien gewesen. Um die Mitte der 1870er Jahre erfolgte eine Ausscheidung von etwa 45 Stücken. Seither ist die Sammlung im wesentlichen unverändert geblieben. Nach dem Tode des Sammlers, 1898, ging der Besitz an die Witwe Frau Henriette v. Klarwill über. Vor nicht wenigen Jahren sprach mir Dr. Alfred v. Wurzbach einmal ganz im allgemeinen von der Sammlung. Wohl auf diese Anregung hin begann ich das Studium der Klarwillschen Bilder.

Zumeist waren es treffliche Holländer und Vlaamen, die ich in der Galerie vorfand. In der folgenden Besprechung sehe ich der Übersichtlichkeit wegen von allem schönrednerischen Beiwerk völlig ab. Sogar die Beschreibungen werden aufs kürzeste bemessen. Sagen ja doch die Abbildungen (sie werden dem gütigen Entgegenkommen der kunstfreundlichen Besitzerin verdankt) mehr, als sich durch Worte klar machen läßt. Indes sind Bemerkungen über Farbentöne, stilistische Merkmale, Künstlerinschriften und den Erhaltungszustand kaum zu umgehen, wie denn auch andere Ausführungen verschiedener Art nicht ausgeschlossen wurden. Sogleich die beiden Molenaer geben zu mancher-



J. M. Molenaer: Mahlzeit im Bauernhause (Wien, Sammlung Klarwill).

lei Erörterungen Anlaß. Bei Klarwill befindet sich neben einem vorzüglichen Klaes Molenaer auch eines der wertvollsten Werke des Jan Miense Molenaer, ein großes Breitbild mit einer fröhlichen Gesellschaft in einer geräumigen Bauernstube. Der J. M. Molenaer bei Klarwill ist ziemlich augenscheinlich ein Gegenstück zu dem großen Bilde des Mauritshuis im Haag. Danach, nach der starken Betonung des Helldunkels sowie nach der freien breiten Technik müßte man das Klarwillgemälde in die Amsterdamer Zeit Molenaers, und zwar innerhalb dieser ziemlich spät ansetzen, etwa zwischen 1550 und 1560. Das Gegenstück im Haag ist mit 1653 oder 1658 datiert. 1636 war J. M. Molenaer aus Haarlem nach Amsterdam gezogen, wo er 1668 gestorben ist.*)

*) Zu J. M. Molenaer kommen hauptsächlich in Betracht: Van der Willigen: Les artistes de Harlem, Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, 1891 (W. Bode), ferner Bode: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Unter den einschlägigen Kapiteln in den Nachschlagebüchern seien hervorgehoben Woltmann und Woermann: Geschichte der Malerei, III, 608 f. und 1123. Zu beachten die holländischen Kunstzeitschriften und die Kataloge des Mauritshuis und des Ryksmuseums; siehe auch die Kataloge der Galerien zu Antwerpen, Berlin, Darmstadt, Dresden, Leipzig, Rotterdam, St. Petersburg. Zwei wichtige Bilder mit Familiengruppen (eines von 1637) sind aus dem Besitze von W. H. Van Loon in Amsterdam abgebildet bei De Groot: Meisterwerke der Porträtmalerei auf der Ausstellung im Haag, 1903. Die Riegelsche Behauptung (Hermann Riegel: „Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte") mit einem Rolenaer ist längst widerlegt, worüber das „Repertorium für Kunstwissenschaft" nachzulesen ist.

Der J. M. Molenaer aus der Sammlung Schubart ist bei der Münchener Versteigerung an die Kaiserliche Galerie nach Wien gelangt.

In Wien sind Werke J. M. Molenaers zu finden im Hofmuseum, ein kunstgeschichtlich bedeutungsvolles in der Galerie Liechtenstein, bei Dr. A. Marenzeller (Muschelesser, hell signiert auf dem Holzstuhl). Der große, gute Molenaer aus der Wiener Sammlung Klinkosch kam zu Philipp v. Schöller. Vor Jahren war ein kleiner Molenaer in der Sammlung Lahousen. 1892 sah ich in der, seither versteigerten Sammlung Jos. Gall eine holländische Schänke, die mir komischerweise als Huysmans vorgewiesen wurde.

Für J. M. Molenaer kommt auch die Literatur in Frage, die sich an die Namen Judith Leyster und Boursse knüpft. Die Beziehung des Klarwillbildes zu dem erwähnten J. M. Molenaer im Mauritshuis ist den Besitzern schon vor Jahren aufgefallen. Neuestens wurde sie mir auch durch eine freundliche Nachricht von A. Bredius und W. Martin bestätigt.

Zu den Farben des Bildes folgendes: im ganzen herrschen dunkelbräunliche Töne vor, von denen sich ohne jede Grellheit die roten und rötlichen Stellen abheben, wie in der Kleidung des Bauers rechts im Mittelgrunde, an der Mütze und Jacke des Knaben mit dem Hunde und am Rock der Hausmutter links (Leinwand, Breite 1·42, Höhe 1·12).

Spuren einer alten Künstlerinschrift sind noch vorhanden und zwar auf dem Hockstuhl gegen rechts.

Der Klaes Molenaer gehört mit zu den Hauptbildern dieses Malers und zu jenen, die es wahrscheinlich machen, daß Jan Miensze hie und da die Figuren in die Landschaften des Klaes gemalt hat. Kehren doch dieselben Figurentypen und dieselben Farbentöne wieder. So ist z. B. die Hauptfigur in der Mitte des Bildes bei Klarwill, es ist der sitzende Bauer, der einen Fuß auf das Stoofje stützt, eine bei Jan Miensze in allerlei Abwandlungen häufig wiederkehrende Figur. Sie erinnert unter anderen an die Mittelfigur auf dem J. M. Molenaer aus der Galerie des Fürsten Hohenzollern-Hechingen, später bei Schubart in Dresden, dann in München und jetzt im Wiener Hofmuseum (Abbildungen bei De Groot: die Galerie Schubart, S. 26, und in Pallmanns großem Katalog der Versteigerung Schubart Nr. 41). Diese Figur ist ferner sehr verwandt mit der sitzenden (jüngeren) Mittelfigur



Klaes Molenaer: Ländliches Fest (Wien, Sammlung Klarwill).

auf dem Bilde der Auktion Schuster in Köln (1892, mir durch den Lichtdruck im Katalog von Heberle & Lempertz bekannt). Auch De Groot, Granberg und noch andere neigen zur Ansicht, daß Jan Miensze in manchen Bildern des Klaes die Figuren gemalt hat. De Groot nennt derlei Fälle in den Galerien Dahl zu Düsseldorf und in Emden. Von Bedeutung für das Zusammenwirken der beiden genannten Molenaer ist auch das große Gemälde der Galerie Wiener v. Welten in Wien, das vorübergehend in diesen Blättern schon erwähnt worden ist. Nun lebte aber Jan Miensze seit 1636 nicht mehr in Haarlem, wo er seine Jugend verbrachte, sondern in Amsterdam (wo er 1668 gestorben ist), und Klaes, der zu Haarlem seit spätestens 1647 tätig war (von 1651 an Mitglied der Haarlemer Gilde), verblieb in seiner Mutterstadt. So möchte ich denn annehmen, daß eine frühe gemeinsame Tätigkeit nachgewirkt, und daß Klaes nach dem Fortzug des Jan Miensze noch jahrelang die alten Typen des Jan Miensze weiter benützt hat.*)

Der Klaes Molenaer in der Galerie Klarwill weist Reste einer alten Signatur

*) Werke des Klaes Molenaer finden sich in vielen großen Galerien und in kleineren Sammlungen, z. B. in Aschaffenburg (ein Winterbild), in Bremen (eine Winterlandschaft), in der Dahlschen Sammlung zu Düsseldorf, in Emden, zu Hennersdorf (Sammlung Koralewski), in Kassel, St. Petersburg, Rotterdam, Schwerin, Stockholm, Wien (Liechtensteingalerie, bei Braunhof, Baron Stummer, Wiener v. Welten und in noch anderem Privatbesitz). — In einer Wiener Sammlung sieht man eine große Winterlandschaft von Klaes Molenaer, deren Signatur auf A. v. d. Neer verfälscht ist.



Philips de Koninck: Holländische Landschaft Wien, Sammlung Klarwill).

auf, und zwar an dem Fäßchen gegen rechts vorne, auf dem ein Krug steht. Ziemlich deutlich ist noch das charakteristische K zu Anfang. (Eichenholz, Breite 1·06, Höhe 0·70).

Ein Bild ersten Ranges ist die Landschaft von Philips de Koninck, dem neuestens so berühmt gewordenen Amsterdamer Künstler, von dem man großartig aufgefaßte Landschaften in Amsterdam, Berlin, bei Aremberg in Brüssel, im Haag, zu Rotterdam und an anderen Orten bewundern kann. Vermutlich hat er auch die Landschaft, möglicherweise auch die Figur in dem Bilde mit dem Schatzgräber in der Budapester Galerie gemalt. Eine Zeichnung in der Albertina, die ehedem als J. v. Craesbeek galt, ist durch Bredius längst als Werk des Philips de Koninck erkannt.*)

Die anbei abgebildete Landschaft ist nach meinem Geschmack von hohem Reiz. Einheitliche Färbung hält das Ganze vortrefflich zusammen. Den Himmel wird man sich, als er eben fertig gemalt war, ein wenig heller, als jetzt vorstellen müssen, da zahlreiche grau gewordene Sprünge (gottlob sind sie nicht putzig gedeckt und übermalt) immerhin den ursprünglichen Ton etwas verändern müssen, ganz abgesehen von der Altersverfärbung, die ja das ganze Bild betrifft und den Himmel an und für sich etwas dunkler erscheinen läßt, als er am jungen Bilde war. Schattige Töne, wie sie der Vordergrund aufweist, erscheinen durch ausgedehnte Sprungbildung eher heller als dunkler (Leinwand, Breite 86, Höhe 55).

Das ungemein sorgsam gemalte Bildchen von Matthijs Naiveu führt uns nach Leyden, wo seit Rembrandts erster Zeit die Feinmalerei mit Helldunkelwirkung blühte. Gerrit Dou bildete sich nach frühen Werken des Rembrandt und die Schüler und Nachfolger Dous bevorzugen in ihren Werken bald mehr das Helldunkel, bald mehr die Feinheit des Farbenauftrages, wie er durch Dou selbst auf eine kaum zu überbietende Stufe gebracht worden war. Der bekannteste unter Dous Schülern ist wohl Frans van Mieris der Ältere, der geistreichste Gabriel Metzu. Dann wäre an Maler, wie G. Schalcken, Dominicus van Tol, P. C. v. Slingelandt, Pieter Leermans, A. v. Staveren und noch andere zu denken, die in mittlerer Kunsthöhe die Dousche Art weitergeführt haben. Matthijs Naiveu, der uns diesmal aus der Gruppe näher tritt, ist darin einer der kernigsten. In der Erfindung seiner Bilder ist er abwechslungsreich. Seine Gemälde waren im XVIII. Jahrhundert, wenn man nach einigen Taxierungen schließen darf, nicht billig, ja geradezu für jene Zeiten teuer. Ein Schuhmacher, der Seifenblasen macht, gemalt von unserem Künstler, wurde in Leyden 1760 auf 60 holländische Gulden geschätzt (Oud Holland, XVIII, 114 und 116). 1757 war zu Amsterdam ein Bildchen mit zwei Figuren um 91 Gulden ver-

*) Diese Zeichnung ist auch abgebildet bei Schönbrunner und Meder in dem Werk: „Handzeichnungen aus der Albertina". — Einige ältere Literatur über Ph. de Koninck wird in Woltmanns und Woermanns Geschichte der Malerei III, 708 genannt. Neuere Beiträge in den Katalogen einiger Galerien, die im Text genannt wurden, und in „Oud Holland" (herausgegeben von Bredius und Moes). Das Bild in der Brüsseler Galerie Nr. 321 wird zweifelhafterweise als Koninck geführt. Eine Landschaft aus der Sammlung von San Donato ist radiert für die Zeitschrift „L'art" von 1880 (Bd. I). Das Bild bei Aremberg ist lithographiert von Spruyt. Der Maler kommt auch vor bei Lebrun in der Galerie des peintres flamands, hollandais etc. (1792, Bd. II). Siehe auch Repertorium für Kunstwissenschaft passim., Burger: Trésors d'art en Angleterre, 254, 466, und den „Klassischen Bilderschatz". Das Bild in Budapest kommt als Hauptwerk des Bramer vor in Görlings Geschichte der Malerei, II, S. 52f. Eine Abbildung in Görlings „Belvedere". Neuere Mitteilungen über dieses Bild bei Frimmel: Kleine Galeriestudien, Bd. I.



M. Naiveu: Marktszene — Linke Hälfte des Bildes — (Wien, Sammlung Klarwill).

kauft worden. Bei der Versteigerung De la Court van der Voort 1766 zu Leyden zahlte man für einen Innenraum mit einer Familienszene (Raucher, Hausfrau, die ein Butterbrot bereitet, und ein bittender Junge) 250 Gulden. Preise um 40 und 50 bis 70 Gulden für einen Naiveu waren nicht selten (Hoet-Terwesten), und zwar schon von 1719 an. In der „Balance" des Gault de Saint Germain („Guide de l'amateur de tableaux", 2. Auflage 1841) wird ein Naiveu mit 1500 Franken bewertet. Vom Lebensgang des Meisters weiß man trotzdem nur wenig. Der Maler sei 1647 zu Leyden geboren. Als erster Lehrer des Naiveu wird Abraham Torenvliet genannt.*) 1667 bis mindestens 1669 war er Lehrling bei Dou. 1669 ist er in der Leydener Malergilde als Schüler des Gerrit Dou eingeschrieben.**) Mit der Gilde in Verbindung stehend, wird er auch 1677 und 1678, ja noch 1679 erwähnt. In jenen Jahren war er unter den „Hooftmans" der Genossenschaft, doch heißt es in Bemerkungen aus dem Jahre 1679, daß er nicht in Leyden, sondern zu Amsterdam wohne.***) Seine Lebensdauer und die Zeit seiner künstlerischen Wirksamkeit sind nicht sicher bekannt, doch läßt sich aus der Malweise und Jahreszahl auf einem Bildchen der Galerie Moltke in Kopenhagen schließen, daß Naiveu 1695 noch ganz frisch war.*)

Noch aus dem Jahre 1698 werden vier Bilder erwähnt, von denen eines (1886) ins Ryksmuseum nach Amsterdam gekommen ist. Es ist eine Theatervorstellung mit ungezählten Figuren (breit 0·71, hoch 0·53). Als Todesjahr des M. Naiveu findet man 1719 genannt, auch 1721, beide ohne Hinweis auf urkundliche Nachrichten.*)

Als erhalten gebliebene signierte Werke des Naiveu seien folgende genannt. In der Galerie Mansi zu Lucca eine Verkäuferin aus dem Jahre 1669 (vergl. „Oud Holland", XIV, 94 und XV, 214).**) In Rotterdam ein Mann, der seine Pfeife ansteckt (Nr. 198 der neueren Kataloge). In Budapest zwei mäßig große Bildnisse (Nr. 1327 und 1328 der neuen Kataloge). In der Galerie Moltke zu Kopenhagen ein Bild mit Sankt Hieronymus von 1696, in Amsterdam zwei Werke, eines (nicht signiert) aus dem Jahre 1698 (siehe oben) und eines mit Unterschrift aus dem Jahre 1676 (Sankt Hieronymus vor einem Hausaltärchen kniend). Im städtischen Museum zu Leyden findet man ein großes Regentenstück aus dem Jahre 1677 und eine große Tafel mit den Werken der Barmherzigkeit (wohl das Bild, das Houbraken besonders hervorhebt).

Beim Geheimrat St. K. Michel in Mainz sah ich vor Jahren ein kleines männliches Bildnis von Naiveu mit

---

*) Nach Houbrakens großer Schouburgh, III, 228, und Descamps: Vie des peintres, III, 205. Nach diesen Quellen ist Naiveu in den älteren Künstlerlexika bearbeitet.

**) Nach Obreens Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis, V, S. 259. Oud Holland, XX, 64.

***) Obreen: A. a. O. „apsent, woont uyt de stadt" und „woont tot Amsterdam, was apsent".

*) Die Jahreszahl ist nach meinen Notizen nicht allzudeutlich. Auch der Vorname in der Signatur: „. . . Naiveu fecit" bleibt unklar. Dargestellt ist ein heil. Hieronymus. Rechts ein sonderbar verwachsener Weidenbaum. Vorne unten ein Stück ionischen Eckkapitells, gut beleuchtet und solide modelliert. Kühler grünlicher Gesamtton. Der Nachfolger Dous ist unverkennbar, doch fehlt die ausgeglichene virtuose Mache.

*) Im Katalog der Moltkegalerie zu Kopenhagen, in Seuberts Künstlerlexikon, bei Doktor W. Martin „Het leven en de werken van Gerrit Dou" (S. 141). Der neueste Katalog der Amsterdamer Galerie läßt ihn gegen 1721 sterben. Bei Burtin im „Catalogue de Tableaux vendus à Bruxelles depuis l'année 1773" wird 1719 angegeben. Le Brun, „Galerie des peintres", 1792 (Bd. II), will wissen, daß Naiveu noch 1719 am Leben war.

**) De Groot nennt auch noch einen Naiveu in der Galerie Corsini in Rom.

einer Signatur in sauberer, etwas verschnörkelter Pinselkursive: M N. Datierung 1675 (Holz, Höhe 26, Breite 22). De Groot (in Arn. Houbraken und seine Groote Schouburgh, S. 149 f.) nimmt es für das Selbstbildnis des Malers, das nach Kramm 1773 in der Auktion J. v. S. Marck gewesen. Ein Selbstbildnis des Naiveu war 1738 auf einer namenlosen Versteigerung zu Amsterdam um 70 Gulden verkauft worden („Het pourtrait van M. Neveu in een Nisje, door hem zelfs geschildert“, Hoet, I, S. 558).

In der Schriftart der Signatur und in der glänzenden Malweise mit dem Bilde bei Michel verwandt ist ein verhältnismäßig großes Stilleben bei Rat Pelzer in Köln (links Delfter Deckelkrug, Frühstück, Marmornische). (Leinwand, Höhe 54, Breite 48.)

Im Ferdinandeum zu Innsbruck befindet sich ein nettes Bildchen mit Kindern, die Seifenblasen machen (Nr. 627). W. Martin vermutet mit Recht, es sei noch in G. Dous Atelier gemalt worden, da es im Hintergrunde den bekannten Ausblick aus Dous Fenstern wiedergibt. Bei Hoet (I, 26) steht als Bestandteil einer Amsterdamer Versteigerung von 1695 verzeichnet „Een Belleblasertje van Neveu“, ein Bild, das um 27 Gulden verkauft wurde. Es mag dasselbe Täfelchen sein, das jetzt im Ferdinandeum hängt. Der Mangel von Abmessungen macht die Sache freilich unsicher. Etwas wahrscheinlicher ist es aber dasselbe Bildchen, das 1736 zu Leyden auf der Versteigerung Robert de Neufville vorgekommen ist (Hoet, I, 458 f.). Darstellung und Abmessungen würden wenigstens stimmen. „Een zoet Kabinetstukje door Naiveu, verbeeldende een Jongetje, dat Belle blaast met figuren b. 9½ d(uim) h. 11 d(uim).“ Wie es scheint, findet sich das Bildchen wieder 1793 bei Lanker in Antwerpen.*) 1805 sei es in der Auktion Taets van Amerongen gewesen („Oud Holland“, XV, 214). Viel später kam es an Tschager, der es dem Ferdinandeum vermachte.

Ein viel größeres Bild mit der Zuschreibung an Naiveu (Kinder, die Seifenblasen machen) befindet sich auch in Lille. Ich notierte mir davon, daß es dunkel gehalten ist, wogegen das Innsbrucker viel heller aussieht. Es hat nicht den technischen Glanz der übrigen Naiveu und mag eine alte Kopie sein. Der Katalog spricht im allgemeinen von mehreren Wiederholungen des Bildes (Holz, Höhe 68, Breite 61).*)

*) Hierzu „Magazin der Kunst und Literatur“, I, 1793, und „Wiener Abendpost“ vom 31. November 1901 (Frimmel). Über die älteren Zuschreibungen vergl. Semper: „Die Gemäldesammlung des Ferdinandeum in Innsbruck.“ Leider ist bei dem Bildchen der Sammlung Lanker der Name Naiveu nicht genannt und nur auf die Schule des Mieris verwiesen. Nebstbei sei bemerkt, daß auch Gerrit Dou Kinder mit Seifenblasen dargestellt hat. Eine Marktszene des Naiveu (0·72—0·49) von 1658 war noch 1873 in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie katalogisiert, ist aber seither von dort entfernt worden.

*) Zahlreiche Werke des Naiveu kommen in alten Versteigerungskatalogen und Sammlungsinventaren vor, z. B. bei Hoet, I, S. 26, 78, 113, 143, 198, 224, 440, 461, 558, II. und III. nach Register. Siehe auch (Burtin), Brüsseler Kataloge seit 1773. Redford „Art Sales“, II, 279, 1810 ein „Interior with card party“ (W. Elwin). — Der Wiener Katalog der Sammlung Pachner von Eggenstorf (Nr. 524) von 1814 nennt ein großes Ovidisches Gemälde (ob nicht Neve zu lesen ist?). Ein Naiveu war bei Baranowsky in Wien 1828, „Zwei reich gekleidete Herren an einer Galerie gelehnt“ (ohne Maße), vielleicht identisch mit „zwei Figuren von Math. Naiveu“ im handschriftlichen Inventar Jäger von 1865. Am 28. April 1880 war in der A. Posonyischen Auktion zu Wien Nr. 52 ein „Interieur mit 6 Figuren, Holz, Höhe 0·46, Breite 0·38“ dem Naiveu zugeschrieben. In der Auktion G. Posonyi vom 2. April 1883 kam als Naiveu vor ein „holländischer Viktualienmarkt“ mit Baulichkeiten im Hintergrunde, links eine Perspektive, Holz, Breite 0·72, Höhe 0·48. Das Bild sei signiert gewesen: M. Neveu 1655, was nicht sehr vertrauenerweckend klingt. Auf Amsterdamer Auktionen der jüngsten Jahre kamen unter dem Namen Naiveu mehrere Bilder vor, so im April 1900

Schon heute werden dem Naiveu da und dort nicht signierte feine Bilder zugeschrieben. De Groot meint den Naiveu nennen zu müssen bei einem angeblichen Slingelandt der Münchener Pinakothek und bei einem nicht signierten Bildchen der „Corporation Galleries of art“ zu Glasgow (vergl. „Oud Holland“, XIV, S. 94 und XV, S. 214). Ich selbst dachte an diesen Künstler bei der Magdalena in Dresden Nr. 1723, bei einer weiteren Magdalena in Karlsruhe Nr. 268, bei einem Herrn, der auf einer Gartenbank sitzt, in der Kollektion Huybrechts zu Antwerpen (sie ist seither versteigert worden; 1893, als ich es sah, galt das Bildchen als G. Dou), ferner bei Nummer 1125 der Kölner Galerie und bei Nr. 58 der Antwerpener Galerie. Endlich notierte ich als möglichen Namen den M. Naiveu bei einer Schulstube, die in der Clinton-Hope-collection zu London dem D. v. Tol zugeschrieben wurde (Nr. 83). Derlei Zuschreibungen müssen begreiflicherweise immer wieder von neuem sorgsam überprüft werden, bevor man Rückschlüsse darauf bauen könnte.

Die Marktszene der Sammlung Klarwill nimmt in der Reihe der sicheren Arbeiten des Naiveu einen hervorragenden Platz ein. Augenscheinlich mit Lebensfrische erfunden und gemalt, vorzüglich erhalten, kann es als treffliche Arbeit des Malers sehr wohl hervorgehoben werden, und deshalb wurde es auch in meinem Handbuch der Gemäldekunde abgebildet. Dort findet sich ein Überblick über das Ganze.*) Es ist ein subtil behandeltes Bildchen (Eichenholz, Breite 28, Höhe 22) von warmem Ton und guter Farbenstimmung, die dem heiteren Charakter des Werkes entspricht. In der Gruppe links trägt die sitzende Marktfrau einen schokoladebraunen Mantel und eine blaue Schürze. An dem Knaben mit dem breitkrämpigen dunklen Hute fällt die hellviolette Bluse auf, an dem kleinen Mädchen daneben die grüne Schürze. Die ältliche Magd ist dunkel gekleidet. Ein roter Saum am Halse ist zu bemerken. Das liegende Hündchen ist weiß und dunkelbraun gescheckt. Die Signatur und Datierung gegen rechts unten lauten: M NAIVEU 1673. Die zweite Hälfte der Jahreszahl ist dunkler, jedoch habe ich keinen Grund anzunehmen, daß sie nicht alt wäre.

Die beigegebene Abbildung zeigt die linke Hälfte des Bildes in der Größe der Vorlage und dürfte über die Art der feinen, etwas tokkierenden Pinselführung genügend Auskunft geben. Des besonderen sei auf den knorrigen Weidenstamm zur Linken aufmerksam gemacht.

Mußten wir bei Naiveu auffallend lange verweilen, da über ihn bisher nirgends auch nur annähernd etwas Zusammenfassendes veröffentlicht worden ist, so können wir an Jacob Toorenvliet rascher vorüberkommen. Ist doch eine ganze Menge von Bildern des Toorenvliet in den „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ (neue Folge, Bd. XIX) zusammengestellt. A. Bredius hatte den prächtigen Urkundenfund gemacht, daß Toorenvliet 1676 in Wien gewesen. Dies gab mir Anlaß, damals zusammenzustellen, was mir von Toorenvliets Werken bekannt war. Auch das große

zwei kleine Gegenstücke mit je einer Figur bei einer Frederick Mullerschen Versteigerung und in demselben Auktionshause ein Bild im November 1902. — Zur Literatur, sofern sie nicht oben schon genannt ist, nenne ich: Gault de S. Germain: Guide, 1. Auflage von 1818, S. 73, die Lexika von Immerzeel, von Kramm (II, S. 1195), J. Smith: Catalogue raisonné, I, S. 46, und Woermann, Geschichte der Malerei, III, 797.

*) Vergl. auch „Chronique des arts et de la curiosité“ vom 25. Juli 1891, wo das Werk zuerst beschrieben ist.

Hauptbild der Sammlung Klarwill wurde erwähnt.*)

Die Typen des Bildes sprechen recht deutlich den Namen Toorenvliet,



Jacob Toorenvliet: Fröhliches Mahl (Wien, Sammlung Klarwill).

*) Toorenvliet war ein fruchtbarer Künstler, und es wird kein Staunen erregen, wenn ich zur Liste seiner Bilder noch folgende beitrage, die ich seit dem Erscheinen des angedeuteten Aufsatzes und seit der Veröffentlichung von Nachträgen (in der Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, I, S. 21 und 561ff.) kennen gelernt oder im Gedächtnis aufgefrischt habe, so die Bilder in der Moltkeschen Galerie zu Kopenhagen und in der Galerie zu Hannover. Einen kleinen, zwar echten, aber durch falsche Signatur verunstalteten Toorenvliet sah ich vor mehreren Jahren beim Herrn Sektionschef von Braunhof in Wien. (Über Braunhofs Ableben vergl. den I. Bd. dieser Blätter, S. 72.) Beim Prälaten Karl Drexler in Klosterneuburg lernte ich unter anderem Namen ein fast halb lebensgroßes Brustbild eines etwa 40- bis 50jährigen Mannes kennen, das ich nach dem oftmaligen Vorkommen desselben Gesichtes auf Toorenvliets Bildern für ein Selbstporträt des Künstlers halte. Der Dargestellte blickt über die rechte Schulter nach dem Beschauer zu. Kopf in Halbprofil nach rechts. Langes, nicht allzu reichliches „schwarzes" Haar. Graublauer Rock, gelblichbrauner Mantel. Das Bild kam im Herbst 1904 in die Pfarre Leopoldau. — Vor einiger Zeit fand ich in Wien beim Kunsthändler Alexander Fleischner ein signiertes Sittenbild, das in den Typen und in der Färbung mit dem Gemälde bei Klarwill nächst verwandt war, ohne dieselbe Komposition zu haben. — Eine Zeichnung im Louvre ist bei Reiset als Nr. 594 genannt. Sie wäre mit dem Selbstbildnis in Leopoldau zu vergleichen. 1899 wurde durch Goudsticker ein Toorenvliet in Prag zum Verkauf angeboten, der einen Bildhauer in seinem Atelier darstellt (hell signiert „J. Toornvliet Fc"). Nach Simon Schneider „Brünn" (S. 66) waren bei Skoppy in Kumrowitz einige gute Toorenvliets. Ein anderes Werk war 1835 auf der Auktion M. v. Rotterdam zu Gent.



J. A. Duck: Gesellschaftsbild (Wien, Sammlung Klarwill).

und es bedarf wohl keiner besonderen Rechtfertigung, wenn ich eine Signatur J. Steen, die augenscheinlich auf Grundlage eines verwischten alten Handzeichens später aufgesetzt ist, nicht als maßgebend anerkenne. Die muntere Gesellschaft, die uns Toorenvliet vorführt, ist aber so zwanglos zusammengestellt, so vortrefflich gemalt, daß man die Verwechslung mit dem großen Sittenschilderer Jan Steen wenigstens begreiflich findet. Zu den Farben des Gemäldes sei einiges bemerkt: Beginnen wir vorne gegen rechts mit dem auffallenden Paar. Er trägt eine bläulichgraue Jacke, braungraue Hosen, bräunlich holzfarbige Gamaschen, sie hat ein zinnoberrotes Schnürleibchen, gelblichbraune Ärmel, eine grauliche Schürze, einen blaßblauen Rock und hell-lederfarbige Schuhe. Der Mann links mit dem großen Römerglas trägt einen schaubenartigen Rock von graubläulichen Tönen. Der Gürtel ist rot. Weißliche Unterbeinkleider. Gesichtsfarbe durchschnittlich mehr gelblich als bei Steen, immerhin aber noch frisch und rot genug (Leinwand, Breite 83, Höhe 59).

Was den Wiener Aufenthalt Toorenvliets betrifft, so ist es auffallend, daß seine Werke besonders zahlreich und schon verhältnismäßig früh in österreichischen Sammlungen nachweisbar sind. Vielleicht ist es beachtenswert, daß ein Toorenvlietsches Werk aus dem Jahre 1675 von Pechwill in Wien gestochen ist. Der Stich führt den Titel „La vieillesse amoureuse“ und weist die Inschrift auf „Peint par J. Toorenvliet l'an 1675“ — „et gravé par Char. Pechwill à Vienne l'an 1769“ (selbstverständlich ist 1679 zu lesen). Die Widmung lautet „Dedié à Son Excel(lence) le Comte de Burghauß, Chambellan et Conseiller intime actuel Lieutenant General et Gouv(erneur) de Raab. D'après le tableau Original de même grandeur du Cabinet de Son Excell(ence), Par son très humble et très obéïssant serviteur Charles Pechwill“, Toorenvliet kann das Bild in Wien 1675 gemalt oder 1676 fertig nach Wien mitgebracht haben.

Mit dem Aufenthalt Toorenvliets in Österreich hängt ohne Zweifel auch seine Tätigkeit für den Stecher Fr. v. d. Steen irgendwie zusammen, dem er ein Brustbild des Kaisers Leopold I. lieferte; es war eine Zeichnung als Vorlage für den Stich („J. Toorenvliet del“ und „Fr. van der Steen S(anctae) C(aesareae) M(ajestatis) sculp(tor) fe(cit)“ sind die Inschriften). Dasselbe läßt sich aus dem Brustbild Ferdinands III. ableiten und aus einem des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Toorenvliet hat, nebstbei bemerkt, auch das Brustbild des Louis de Bourbon, Prinz von Condé für den Stich gezeichnet. Ein interessantes Werk ist das Schabkunstblatt des Jakob Toorenvliet mit dem Bildnis seines Vaters aus dem Jahre 1667 (Van der Kellen Nr. 4).

Vorzügliche Bestandteile der Sammlung Klarwill sind auch die Bilder von J. A. Duck (Abbildung auf Seite 12), Jan Asselyn und Niklas Maes*), (deren Abbildungen auf den nächsten Seiten zu finden sind). Der J. A. Duck zeigt alle charakteristischen Eigenschaften der Bilder des vielbesprochenen Meisters, in den Vorzügen und in den Mängeln. Er achtet wenig auf Linienperspektive, erreicht aber in einigen Köpfen eine vorzügliche Charakteristik, wie denn auch das Stoffliche mit großem Geschick behandelt ist. Daß sich die Gesellschaft, die er darstellt, nicht zu frommen Übungen zusammengefunden hat, wird man dem Maler schon hingehen lassen, wie ähnliche Darstellungen so vielen anderen Unsittenbildmalern jener Zeit. Es ist ein Bildchen von kulturgeschichtlichem Interesse, das uns dabei auch in kunsthistorischem Sinne fesselt. So ist z. B. die Signierung nicht zu übersehen,

*) Auf diese Künstler kommen die „Blätter für Gemäldekunde“ nochmals zu sprechen.

die, wie ich meine, alt und echt, ganz klein an der Türschwelle zu finden ist „I A : DVCK“. Ganz abgesehen vom Augenschein, spricht auch der Umstand für die Echtheit, daß diese Signatur schon zu einer Zeit festgestellt wurde,

Niklas Maes: Bildnis (Wien, Sammlung Klarwill).

als man falsche Duck-Signaturen noch in der Schreibweise „J. Duk“ aufsetzte. Auch die versteckte Stelle und die Kleinheit des Handzeichens sprechen doch eher für Ursprünglichkeit als für eine nachträgliche Hinzufügung.

Zur Beschreibung möge darauf hingewiesen sein, daß die Dame rechts ein rötliches Gewand, die mittlere ein helles, bläulichgrünes trägt und daß an dem Teppich gegen links auf dem Tische rötliche Töne vorherrschen. Die schwärzlichen und bräunlichen Tonarten der übrigen Gewänder bilden einen kräftigen Gegensatz zu den braungrauen lichten Farben des Milieu (Eichenholz, Breite 68, Höhe 38).

Der Niklas Maes ist ein prächtiges Werk aus der Spätzeit des Künstlers, der es damals mit anderen gleichzeitigen Holländern liebte, einen Park in dämmeriger Färbung und mit einem Schimmer von Abendröte in den Wolken als Hintergrund seiner Bilder zu malen. Die dargestellte Dame, die uns eine Blume entgegenreicht, trägt ein weißliches Atlaskleid mit gelblichem Aufputz. Das hellblonde, wohl auch gepuderte Haar ist so weich und flaumig behandelt, wie es nur Maes zu malen verstand (Leinwand, Höhe 56, Breite 46).

Der Asselyn ist ein kleines Bild von kräftiger Färbung auf Kupfer (Breite 27, Höhe 1·55). Es weist wie so viele Werke der holländischen Italiker einen sehr hell gehaltenen Himmel im Gegensatz zu starken Schatten im Vordergrunde auf. Den Mantel des Hirten hat man sich grell zinnoberrot vorzustellen. Links in halber Höhe fand ich das Monogramm des Künstlers, das man sich aus kursivem 𝒥 und 𝒜 zusammengesetzt denken wird, oder als A allein mit oberem Anstrich deuten kann.*)

*) Diese Angelegenheit wurde berührt durch W. Schmidt im Repertorium für Kunstwissenschaft, XI, 368.



Jan Asselyn: Italienische Landschaft (Wien, Sammlung Klarwill).

Eine Komposition des Asselyn, die mit der auf dem vorliegenden Bilde ganz nahe verwandt ist, findet sich im Kabinett Lebrun gestochen (1792).

Ein Bildchen von Gerrit Hoet, vor das wir nun hintreten, behandelt eine Szene aus Virgils Aeneis. Es ist ein gutes Beispiel der subtilen, etwas akademisch verhärteten Kunstweise, die in den Jahrzehnten um 1700 in Holland ungemein viele Bewunderer hatte. Der fruchtbare Gerard Lairesse (geboren 1641 zu Lüttich, gestorben 1711 zu Amsterdam), unser Gerard Hoet (geboren 1648 zu Bommel, gestorben 1733 im Haag), sowie der etwas ältere J. v. Neck (geboren um 1635 zu Naarden, gestorben 1714 zu Amsterdam) sind die Hauptmaler dieser akademischen Richtung in Holland. Hoet hängt durch seinen Lehrmeister W. v. Ryzen noch mit Cornelis Poelenburg ein wenig zusammen. Übrigens bevorzugt Hoet, mit Poelenburg verglichen, ungleich mehr die heroischen Figuren des Altertums, wogegen Poelenburg hauptsächlich arkadische Darstellungen liebt. In der Färbung und Pinselführung ist Hoet kräftiger als Poelenburg, doch malte er auch genug feine, ganz kleine Bilder, die man geradewegs als Miniaturen bezeichnen kann. Derlei Bildchen sieht man im Archivgebäude zu Frankfurt am Main*) und im Poppenhuis (Puppenhaus) des Utrechter Altertumsmuseums.**) Bilder in sogenanntem Kabinettformat, also nicht viel größer als etwa 30—40 cm in der längeren Abmessung, sind in vielen Sammlungen zu finden. Ich meine gegen 50 gesehen zu haben, von denen ich viele notiert habe, z. B. die Bilder in den Galerien zu Amsterdam, Dresden, Kopenhagen

*) Hierzu Chronique des arts et de la curiosité. Jahr 1900, Nr. 8.

**) Vergl. A. Mullers Katalog des „Museums van Oudheden" zu Utrecht, S. 62 und 70.

(Moltke), Leipzig, Mannheim, Pommersfelden, Prag, Schleißheim*), Stockholm, Utrecht, Venedig**), Wien (in mehreren Sammlungen, hauptsächlich in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie, auch in der Samml. Kuranda) und in Würzburg (Residenzschloß). Der reichlichen Verbreitung Hoetscher Bilder entsprechend kommt der Name auch häufig in alten Versteigerungskatalogen und Sammlungsinventaren vor.***) Ein Bildchen der alten Prager Sammlung Wrschowetz scheint in die Wiener Galerie gelangt zu sein.

Die Art des älteren Hoet vererbte sich auch auf den gleichnamigen Sohn, der nur gewöhnlich im Format und in der Pinselführung sich mit den Grenzen der väterlichen Kunst nicht begnügte. Indes kopierte er auch nach den Werken des älteren Hoet, wie man durch Van Gool aus seiner Nieuwen Schouburg (II, 1751, S. 94, 102 und 415 ff.) erfährt, durch Van Gool, mit dem der jüngere Hoet gemeinsam gearbeitet haben dürfte. Seine Hauptbeschäftigung aber scheint der Bilderhandel gewesen zu sein, und überdies war er Sammler. Aus seinem Nachlaß wurden 1760 im Haag viele Gemälde versteigert, einige Italiener und Deutsche und zahlreiche Niederländer, unter denen glänzende Namen, wie Rubens, Van Dyck, Rembrandt u. a. mit je mehreren Nummern vorkommen.



Gerrit Hoet: Szene aus der Aeneis (Wien, Sammlung Klarwill).

Die kleine Darstellung aus der Aeneis in der Sammlung Klarwill ist übrigens so gut wie sicher vom älteren Gerrit Hoet gemalt. Die Technik des

*) In Pommersfelden oder Schleißheim scheint das Bild: Achill unter den Töchtern des Lykomedes, erhalten zu sein, das 1760 um 135 Gulden, 1762 sogar um 202 Gulden verkauft wurde, aber schon 1764 nur mehr 57 Gulden trug. (Die Preise nach Hoet-Terwestens Katalog, III, 228, 283 und 361.) In Stockholm befindet sich eine kleinere Darstellung desselben Gegenstandes von Hoets Hand. Dieses dürfte identisch sein mit dem Exemplar, das bei Hoet-Terwesten, III, 437, beschrieben ist.

**) Das Bild in der Accademia hieß früher Pierfrancesco de Mola und die Benennung G. Hoet, durch alte echte Signatur gestützt, geht auf meine Wenigkeit zurück. Der neue Führer der Accademia ist dreist genug, diesen und andere Funde zu akzeptieren, ohne den Finder zu nennen. In Contis Katalog von 1895, S. 24, Nr. 63 steht das Bildchen noch als Pierfrancesco de Mola. Dann erschien mein Artikel in der Wiener Zeitung vom 19. Juli 1896, in welchem deutsche und niederländische Bilder der Accademia kritisch durchgenommen wurden und G. Hoet für das fragliche Bildchen als Autor festgestellt wird. Wie ich bestimmt weiß, ist mein Artikel bald danach durch Dr. G. Ludwig in die Accademia gelangt.

***) Vgl. u. a. den Katalog der Sammlung Winkler in Leipzig (1768), Cabinet Lebrun (1792), II, S. 44. In der Wiener Auktion Baranowsky von 1855 waren Nr. 71 und 72 Gegenstücke von Hoet (Königin von Saba und Tempel der Venus). Der Name kam auch vor in der Wiener Auktion Sedelmeyer von 1872, in der Sammlung Habich zu Kassel, in der Utrechter Ausstellung von 1894, in der Vente Honck (Amsterdam 1895), in der Berliner Versteigerung Schönlanck.



Paul Bril: Landschaft mit Petri Schlüsselamt (Wien, Sammlung Klarwill).

Jüngeren ist lockerer, freier. Die Signatur: „G. Hoet" in dunkler Pinselkursive findet sich gegen rechts unten.

Eine frische Farbigkeit zeichnet dieses Werk aus. Man möge sich an der Abbildung das große flache Segel gegen die Mitte zu fleischrot, bräunlich vorstellen, das große faltige Segel links weißlichbraun. Auf Eichenholz. Breite 39, Höhe 30.



Peeter Brueghel der Jüngere: Im Dorfe (Wien, Sammlung Klarwill).

Zur Deutung sei folgendes mitgeteilt: Dr. Ernst v. Klarwill vermutet, gewiß mit Recht, daß die Darstellung aus Virgil genommen sei. Demnach würde der Vers aus dem VII. Buch der Aeneis illustriert, der beginnt „Heus! etiam mensas consumimus". So rief Julus, als Aeneas, seine Gefährten und sein Sohn unter Bäumen nahe der italischen Küste sich gelagert hatten und als man die gebackenen Unterlagen der Speisen zum Schluß aus Hunger verzehrte. Dadurch sei, wie Virgil erzählt, eine Prophezeiung des Anchises erfüllt worden. Auf dem Bildchen des Hoet ist wohl die Wirkung des Ausrufes malerisch zum Ausdruck gebracht.

Die Sammlung Klarwill beherbergt noch ein zweites Bildchen mit mythologischen Figuren von G. Hoet, das übrigens einer anderen Schaffensperiode angehört.

Wie erwähnt, enthält die Galerie



Jakob van Es: Stilleben (Wien, Sammlung Klarwill).



Jan Davidsz de Heem: Stilleben (Wien, Sammlung Klarwill).



G. Toorenburgh: Stadtgraben (Wien, Sammlung Klarwill).

auch einige treffliche Flandrer. Einige davon seien in aller Kürze durchgenommen, voran der herrliche Paul Bril, der zu den besten Werken aus des Künstlers reifer Zeit zählen dürfte. Die kostbare Leinwand, die einige Alterserscheinungen zu zeigen anfing, ist vor etwa 12 Jahren durch Viktor Jasper in glücklicher Weise behandelt worden und hat seitdem an Frische des Aussehens nichts eingebüßt. Das Bild dürfte in die Zeit von etwa 1620 bis 1624 fallen und gehört in die Nähe des Bildes aus dem Jahre 1624 in der Dresdner Galerie.*) Den Schöpfer der Figuren, die mit größter Feinfühligkeit in den Vordergrund gesetzt sind, wird man unter den besten römischen Malern zu suchen haben, die mit Bril gleich-

*) Zu den Bildern aus der reiferen Zeit des Bril vergl. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. XV. Nachträge in den „Galeriestudien". Eine Zeichnung des P. Bril aus dem Jahre 1624 im Amsterdamer Kabinett ist vor kurzem in dem großen Werk veröffentlicht worden, das E. W. Moes herauszugeben begonnen hat.

zeitig in der ewigen Stadt tätig waren. Ein Name wie Giovanni Francesco Barbieri (Guercino da Cento) ist kaum zu hoch gegriffen. Barbieri war 1621 nach Rom berufen worden. Mag die Vermutung, daß Guercino die Figuren gemalt hat, vielleicht auch nicht das Richtige treffen, so ist damit doch gewiß die Künstlergruppe angedeutet, die ohne Zweifel für die Figuren des Bildes in Frage kommt (Leinwand, Höhe 62, Breite 54).

Ein sehr beachtenswertes Bildchen ist das von Peeter Brueghel dem Jüngeren mit den Bauern im Dorfe. Der jüngere Peeter Brueghel ist zwar lange nicht so erfindungsreich, wie der Vater, er bleibt aber dabei doch ein sehr schätzenswerter Meister. Was ihm an Erfindung abging, entlehnte er nicht selten vom älteren, und es läßt sich vermuten, daß er manche unvollendete Werke des Vaters fertig gemalt hat. Das wären die Bilder, die man gelegentlich als Werke des Alten ansprechen möchte, die aber in Farbe und Ausführung doch den Jungen ankündigen. An ein Zusammenarbeiten ist deshalb nicht zu denken, weil der zweite Peeter (geboren 1564) noch zu jung war, als der erste starb (1569).

Ein Werk, vom alten Peeter Brueghel verhältnismäßig unabhängig, liegt in dem Bildchen bei Klarwill vor. Gegen seine Echtheit läßt sich nicht das mindeste einwenden. Alte Technik vom Eichenbrettchen und weißem Grunde bis in alle Schichten, die man unterscheiden kann. Eine doppelte Signatur wird links unten bemerkt. Sie wiederholt zweimal: „P · BREVGHEL · 1634 ·“ (Die Punkte in halber Höhe der Buchstaben. Daß diese zwei Schriftzeilen nicht modern sind, scheint mir außer jedem Zweifel zu stehen nach dem Duktus und nach dem innigen Zusammenhange mit der übrigen Malerei. Auch die Schreibweise des Namens kann beim jüngeren Peeter Brueghel nicht befremden. Wozu aber dann die doppelte Bezeichnung? Ein ähnlicher Fall kommt bei einem Al. Keirincx in der Kopenhagener Galerie vor. Was man zunächst meint, von vorneherein annehmen zu sollen, wäre, daß eine der Signaturen später aufgesetzt wurde. Aber das wäre gewiß voreilig und vorurteilsvoll. Man hat nun die Wahl, anzunehmen, daß das Bild noch zu des Künstlers Zeiten sehr tief im Rahmenfalz gesteckt hat,



Lambrechts: Gesellschaft im Freien (Wien, Sammlung Klarwill).



Maler des XVIII. Jahrhunderts. Männliches Bildnis (Wien, Sammlung Klarwill).

so daß die erste Signatur verdeckt war, und daß der Künstler selbst die zweite Signatur hinzugeschrieben hat, oder man mag auch vermuten, daß eine besonders geschickte spätere Hand die alte echte Signatur wiederholt hat, um sie deutlich auf der Bildfläche erscheinen zu lassen, da doch die echte im Falz versteckt war. Wie schon angedeutet, liegt in unserem Falle kein Grund vor, die Schriftzüge irgend einer der beiden Signaturen dem Peeter Brueghel abzusprechen.

Auf dem Bilde selbst sind alle Farben so, wie man sie beim jüngeren Brueghel nur erwarten kann. Einiges einzelne sei erwähnt. Der Bauer links in der Gruppe ganz vorne hat zinnoberrote Hosen an, eine blaugraue Jacke und trägt einen schwärzlichen Hut. An dem Mann daneben ist ein roter Hut neben dunkler Kleidung zu bemerken.

Der dritte im Bunde weist eine blaugrünliche Joppe und bräunliche Hosen und ebensolchen Hut auf. (Eichenholz, Breite 39, Höhe 28.)

Ein Stilleben des Jakob Fopsen (d. i. des Sohnes eines Fabianus, Fop) van Es mit voller Signatur ist im Zusammenhang mit dem nicht gerade häufig vorkommenden Künstler schon erwähnt.*) Doch wird umstehend zum ersten Male eine Abbildung gegeben. Die Farben des kleinen Gemäldes (auf Eichenholz, Breite 33, Höhe 23) sind kräftig, die Ausführung ist gewissenhaft bis ans Trockene. Gegen unten links die Signatur JACOB · VAN · ES (die Punkte ungefähr in halber Höhe der Buchstaben. Dunkle Züge).

Die Signatur auf einem anderen hier nicht abgebildeten flandrischen Stilleben aus der Nähe des A. Coosemans ist schon schwer leserlich geworden. Nach dem, was vom Signum erhalten ist, wäre Coosemans so gut wie ausgeschlossen, obwohl der Name mit den Buchstaben „emans" zu endigen scheint.

Nun sei noch ein holländisches Stilleben von feiner koloristischer Haltung eingeschoben, das ich als Gegenstück zum Jakob van Es gerne in dessen Nähe abbilden möchte. Es trägt eine Signatur „I. De Heem" rechts oben, die gewiß nicht modern ist, aber doch auch nicht unbedingt mit dem Bilde gleichzeitig sein muß. Der Autor dürfte Jan Davidsz de Heem sein (Eichenholz, Breite 33, Höhe 22).

Schon mit Naiveu und Hoet waren wir beim XVIII. Jahrhundert angelangt. Nun wollen wir aus dieser Spätzeit uns noch den vorzüglichen G. Toorenburg, einen Lambrechts und ein Kupetzky-artiges Bildnis betrachten. Mit Jan van Os kommen wir sogar bis in die ersten Jahre des XIX. Jahrhunderts herein.



Jan van Os: Blumen und Früchte (Wien, Sammlung Klarwill).

Gerrit Toorenburg gehört in die Gruppe von Landschaftsmalern und Architekturdarstellern, die Jan van der Heydes Art in einer immerhin sekundären, aber sehr gepflegten Technik fortpflanzten. (Toorenburg wäre nach den Katalogen des Mauritshuis gegen 1737 zu Amsterdam geboren und 1785 oder 1786 zu Nijkerck gestorben. Jan van der Heyde verstarb 1712.) Die Bilder

*) Galeriestudien, Neue Folge, Heft III, S. 26 ff., siehe Helbings Monatsberichte, I, S. 137, wo u. a. auch die Bilder der Liechtensteingalerie, das bei Novàk in Prag, die zwei in Seitenstetten und andere erwähnt sind.

solcher Meister sind für die Gemäldekunde nicht ohne Bedeutung, da sie, ihrer Signatur beraubt und etwas appretiert, gar leicht einmal als Werke des Jan van der Heyde auf den Markt kommen können. Die Toorenburgs sind daher sehr selten, die verdächtigen Van der Heyden sehr häufig geworden. Die Toorenburghsche Ansicht der Amstel bei Amsterdam im Besitz der königlichen Galerie des Mauritshuis ist nicht ausgestellt; ein Bildchen in Gotha (Nr. 286) von 1771 leidet unter kühler Tonart und kalter Leerheit. Gelegentlich sind mir signierte Aquarelle untergekommen, die ich leider nicht notiert habe. Das Bildchen der Sammlung Klarwill (auf Holz irgend einer Nußbaumart gemalt, wenn ich nach dem bloßen Anschauen urteilen darf; Höhe 37, Breite 31) ist in hellen kursiven Zügen bezeichnet rechts unten: „Toorenburg(h) FECIT".

Von dem Gesellschaftsbilde des Lambrechts in der Galerie Klarwill war schon im ersten Bande dieser Blätter die Rede. Nun wird noch die Abbildung nachgetragen und bemerkt, daß das Bild auf Leinwand gemalt und 77 × 63 cm groß ist.

Das Bildnis von einem dem Kupetzky verwandten Maler des XVIII. Jahrhunderts sei vorläufig abgebildet als gute Leistung und als Behelf, die dargestellte Persönlichkeit möglicherweise zu bestimmen. Möge einer der geneigten Leser mit der Angelegenheit Glück haben. (Auf Leinwand Höhe 68, Breite 50.)

Das Blumenbild des Jan van Os bietet ein gutes Beispiel von der Feinmalerei des Huysumnachahmers. Warmer, fast süßer Goldton. Die Landschaft rechts ist ganz hell graugrün gehalten. Was auch sonst bei Bildern des J. van Os nicht selten zu beobachten ist, der durchscheinende Eindruck von den dargestellten Sachen, kehrt hier wieder, wie an dem Bilde der Augsburger

Niederländisches Bildnis aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts (Wien, Sammlung Klarwill).

Galerie, an zwei signierten Stücken, die vor Jahren bei C. Srna in Wien gewesen, an einem weiteren Werk bei Ludwig Wittgenstein, an anderen in Gotha, Schleißheim. Diese Art dürfte den Jan van Os von den meisten der zahlreichen gleichzeitigen Blumenmaler unterscheiden. Das Bild ist in kalligraphischen Zügen, die rechts hell gehöht sind, signiert: J. Van Os (lateinische Pinselkursive). Auf Holz, Höhe 86, Breite 68.

Zum Schlusse sei noch ein unbenanntes Bildnis besprochen, das sich schwer bestimmen läßt, ebenso in bezug auf den Herrn, der uns aus dem Bilde entgegenblickt, wie in bezug auf den Maler, der wohl am Niederrhein zu suchen ist. Ein Kölner oder ein niederländischer Maler dürfte sich als Urheber des Porträts herausstellen. Für die Benennung des Dargestellten gibt wenigstens das Wappen einen Anhaltspunkt. Vor Jahren hatte der Heraldiker Josef Klemme die Freundlichkeit, mir eine Vermutung darüber mitzuteilen. Danach sollte das X im Wappen zwei gekreuzte Totenbeine (Femurknochen) bedeuten. Der Vogel wäre ein Adler und um die Totenbeine müßte man sich vier Lilien ergänzen, die der Maler nicht richtig widergegeben hätte. Bei diesen Annahmen käme man auf Mercurius Arborio de Gattinara, den Großkanzler Kaiser Karl V. Ich gebe gerne zu, daß die Wappen auf Gemälden gewöhnlich der heraldischen Genauigkeit entbehren, doch möchte ich jedenfalls noch weitere Funde abwarten, bevor ich den Dargestellten mit Bestimmtheit als Arborio erklären könnte. Mit derselben Zaghaftigkeit nenne ich die Gruppe der Maler Key, in der etwa der Schöpfer des Bildes zu suchen wäre.

Das Gemälde sitzt auf Eichenholz und weißem Grund. Die schwarze Schaube ist mit hellbraunem Pelzwerk verbrämt. Die Mütze ist schwarz, das Tischtuch grünlich. Was die Linke hält, scheint ein gefaltetes Pergament zu sein. Hintergrund graubraun (Höhe 1·08, Breite 0·88).

RUDOLF VON ALT.

Seit dem Erscheinen der zehnten Lieferung dieser Blätter hat die Kunst herbe Verluste erlitten. Ich erinnere nur an das Ableben Constantin Meuniers und Rudolf von Alts. Und kurz zuvor ist auch Menzel verschieden. So sinkt denn die tapfere alte Garde ins Grab.

Rudolf Alt ist hochbetagt zu Wien am 12. März gestorben. Er hat mehr als 92 Jahre erreicht. Ein lebhafter Geist, klarer Blick und eine sichere Hand sind ihm bis in seine letzten Tage treu geblieben. Sogar die zitternde Hand des Greises wußte noch die Virtuosität der jungen Jahre zu bezeugen. Deshalb hatte Alt auch das Glück, die Berühmtheit, die er schon in seiner Jugend errungen hatte, trotz hohen Alters nicht zu überleben. Die Entwicklung Rudolf Altscher Kunst ist für die Wissenschaft überaus interessant. Da sind peinlich ausgeführte, fast kleinliche Sachen aus der Zeit um 1830. *) Dann kräftigt sich die Technik. Durch Reisen wird schon früh ein weiterer Gesichtskreis gewonnen, ein viel weiterer, als er den vormärzlichen Künstlern Wiens gewöhnlich offen stand. In den 1840er Jahren findet der Künstler seine eigenste Art, eine erste Blüte, was gewissenhafte, realistische Wiedergabe der Natur anbelangt. Aber es folgen noch viele gute Jahrgänge, besonders in den 1860er Jahren, denn der Künstler bleibt nicht stehen. Dabei ist er stets ein Führer, niemals ein Nachahmer oder Rückständiger. Am Abend seines Lebens wurde er noch Ehrenpräsident der Wiener Sezession. Rudolf Alt war Jahrzehnte lang unter allen zeitgenössischen Künstlern einer der bedeutendsten Architekturmaler und einer der feinsten Realisten in der Landschaft. Er war geschätzt weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus. Seine Leistungsfähigkeit und Arbeits-

---

*) Rudolf Alt, am 20. August 1812 geboren, hatte schon 1832 bedeutende Erfolge zu verzeichnen, wie man in Hormayrs Archiv für Geschichte, Geographie u. s. w. von 1832 (S. 359 f.) und bei Pietznigg in den „Mitteilungen aus Wien" 1832 (S. 80 f.) nachlesen mag. In Hormayrs Archiv ist von Jakob Alts, des Vaters, Veröffentlichung lithographierter Blätter die Rede. „Die Zeichnungen sind von seinem ältesten Sohne Rudolf, der schon in seinem 19ten Jahre sehr schöne Hoffnungen erwecket." 1835 nimmt Naglers Künstlerlexikon schon auf Rudolf Alt Rücksicht.

lust überstieg weit die gewöhnlichen Maße. Sie voll zu würdigen, wird es eines großen Werkes bedürfen, das auf seine Ölbilder und Steindrucke ebenso eingehen müßte, wie auf seine Aquarelle, denen er hauptsächlich seine Berühmtheit verdankt.

Ein Bildnis des greisen Rudolf von Alt ist von der Meisterhand des jungen Kunstgenossen Ferdinand Schmutzer radiert worden. Stark verkleinert wird das Blatt hierneben in Netzdruck wiedergegeben, wobei ja freilich viele Feinheiten nicht zur Geltung kommen, aber sich die Vorzüge der Arbeit immerhin ahnen lassen.

RUNDSCHAU.

Amsterdam. Im Kupferstich-Kabinett waren vom Dezember 1904 bis in den Februar 1905 französische Lithographien ausgestellt. Gegenwärtig sind dort Blätter von Jan und Kaspar Luyken zu sehen. (D. N.)

Basel. Das Museum hat Böcklins „Melancholie“ von den Erben Sarasin-Thiersch zum Geschenk erhalten. (M. N. N., 7. April 1905.)

Berlin. Die Nationalgalerie hat ihre neuen Erwerbungen in den oberen Räumen zur Schau gestellt. Als besonders hervorragende Stücke seien genannt die große Kreuzabnahme von Böcklin aus dem Jahre 1876, mehrere vortreffliche Werke Waldmüllers (Bildnis einer Dame, Praterlandschaft mit einem Blick auf das Palais Razumowsky, Gebirgsgegend bei Ischl, Mutter und Kind), auch ein Sittenbild von Erasmus Engerth (Bruno Cassirers „Kunst und Künstler“, Jahr III, Heft IV und Seemanns „Kunstchronik“, XVI, Nr. 19). Weitere Mitteilungen nächstens. — Am 28. März wurde in der Nationalgalerie eine Menzelausstellung eröffnet. (Seemanns „Kunstchronik“, S. 316 f.) — M. Liebermanns Bild „Die Rasenbleiche“ ist in den Besitz des Geh. Kommerzienrates Arnhold übergegangen („Die Zeit“, 9. April 1905).

Biberach hat vom Maler Anton Braith ungefähr 800 Bilder und Studien geerbt. Für diesen Kunstbesitz soll ein eigenes Museum gebaut werden. (Seemanns „Kunstchronik“, S. 318.)

Frankfurt a. Main. Nach einer Mitteilung in Seemanns „Kunstchronik“ (S. 318, entnommen der Frankfurter Zeitung) hat das weibliche Bildnis Nr. 42 im Städelschen Museum neuerlich durch Claude Philips die Benennung Girolamo del Pacchia erhalten, nachdem es der Reihe nach Sebastiano del Piombo, Sodoma und noch anders benannt war. In Weizsäckers Katalog steht es als Parmegianin behandelt.

Gent. Eine in Ölfarbe ausgeführte Wandmalerei, das letzte Abendmahl darstellend, wurde zu Gent in einem alten Hause der Rue de la Monnaie gegenüber dem Vieux-Bourg aufgefunden. Man nennt das Ende des XV. Jahrhunderts als Entstehungszeit. (Chronique des arts Nr. 14.)

Mailand. Vor einiger Zeit ist dort eine Leihausstellung eröffnet worden, nämlich die bei Carlo und Antonio Grandi. Die Zeitschrift „L'arte“ (Jahr VIII, Heft 1, S. 49 ff.) bringt eine Besprechung der neuen Kunsterscheinung und bildet ein lombardisches Porträt ab, das, nach der Illustration zu urteilen, von Ambrogio de Predis sein dürfte. Der erwähnte Artikel hebt eine große Verwandtschaft mit Boltraffio hervor. G. Cagnola in „Rassegna d'arte“ nennt für dieses Bildnis den Bernardino de' Conti.

München. In neuester Zeit wurde die Sammlung Thomas Knorr (Villa Knorr, Briennerstraße) den Münchener Kunstfreunden zugänglich gemacht (Münchener Neueste Nachrichten, 18. März 1905).

Paris. Im Testament des berühmten Sammlers Rudolf Kann fand sich eine Zuweisung an den Louvre vor. Kann vermachte der Louvregalerie das Bildnis von Thomas de Keyser, das Kann aus der Galerie Secrétan erworben hatte. — Ausstellungen der „Société nouvelle“ und der „Indépendants“. Die Unabhängigen sind nun schon bei ihrer 21. Ausstellung angelangt. Die erste Kunstschau der Indépendants war am 10. Dezember 1884 eröffnet worden. Überdies stehen ganze Reihen kleinerer Ausstellungen offen, z. B. die der französischen Pastellisten (Galerie Georges Petit), die von Madame Anna Boberg (Galerie des artistes modernes), eine Exposition englischer Schabkunstblätter aus dem XVIII. Jahrhundert bei A. Stroehlin (Rue Lafitte 27).

Venedig. Am 26. soll die VI. große internationale Kunstschau eröffnet werden. (D. d. C.)

Wien. Der Hilfsverein für Lungenkranke in Wien beabsichtigt im Herbst eine Bildnisausstellung rückblickender Art zu veranstalten. Der Plan sei mit Wärme begrüßt, da seit dem Jahre 1880 in Wien eine Ausstellung ähnlicher Art nicht mehr abgehalten worden ist und da bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich allerlei verborgene Kunstschätze zutage treten. — Gegenwärtig stehen die großen Ausstellungen des Künstlerhauses, des Hagenbundes und der Sezession offen, wie denn auch von mehreren Kunsthandlungen kleinere Schaustellungen geboten werden.



Bildnis des Malers Rudolf von Alt. Nach der Radierung von Ferdinand Schmutzer.

NOTIZEN.

„Die Ausstellungen alter sienesischer Kunst in London und in Siena" besprochen durch Louise M. Richter in „Zeitschrift für bildende Kunst" (Januar 1905).

„Les Origines de la peinture française." Artikel von Dimier in „Les arts", März 1905 (Fortsetzung II).

Einen Essay über „Don Diego Velasquez" veröffentlicht Walther Gensel im Märzheft der Rodenbergschen „Deutschen Rundschau".

Die vier Jahreszeiten-Bilder von François Boucher aus dem Jahre 1755 (jetzt im Besitz Eugène Fischhofs) sind besprochen in „Les arts", März 1905.

Zu Anselm Feuerbach „Zeitschrift für

bildende Kunst“, Februar 1905 (Artikel von Hans Mackowsky).

„Franz von Lenbach, eine Gedächtnisrede“ von Theodor Schreiber („Zeitschrift für bildende Kunst“, Februar 1905).

Über Fritz Boehle, den talentvollen Radierer, schreibt Jos. Aug. Beringer in „Die Rheinlande“, Februar 1905.

Über den berühmten Porträtmaler John Singer Sargent schreibt P. G. Konody in „Kunst und Kunsthandwerk“ (Wien, Artaria & Comp.) S. 97 ff. Zahlreiche Abbildungen sind dem Artikel beigegeben.

Zu Bruno Liljefors „Zeitschrift für bildende Kunst“, Februar 1905 (Artikel von T. Hedberg in Stockholm).

Mit Aug. Brömse beschäftigt sich das Märzheft von „Deutsche Arbeit“ (Prag, Verlag Karl Bellmann). Das Heft enthält Nachbildungen der Brömseschen Radierungen „Tod und Mädchen“ (Brömse ist 1873 zu Franzensbad geboren und lebt ebendort).

Von Käthe Kollwitz handelt die „Zeitschrift für bildende Kunst“ (Januar 1905).

Ludwig v. Zumbusch. Das Gemälde „Der Säugling“ nachgebildet in „Über Land und Meer“, November 1904. Junges Arbeiterpaar. Die säugende Mutter sitzt rechts. Er steht links.

NACHRICHTEN.

Emil Orlik aus Wien ist als Nachfolger Otto Eckmanns an die Berliner Kunstgewerbeschule berufen worden.

Franz Defregger feiert am 30. April seinen 70. Geburtstag. Gewiß ist es im Sinne aller Leser der „Blätter für Gemäldekunde“, wenn dem Künstler an dieser Stelle herzliche Glückwünsche dargebracht werden.

ZUR BILDNISKUNDE.

Eine bisher unbekannte Kant-Büste von dem Bildhauer Mattersberger aus dem Jahre 1795 abgebildet und besprochen in „J. J. Webers Illustrierter Zeitung“, 9. Februar 1905, Nr. 3215.

Das G. F. Schmollsche Goethebildnis ist in der k. k. Haus-, Hof- und Familienfideikommißbibliothek des Kaisers aufgefunden worden, desgleichen die Zeichnung Goethes, den Miniaturmaler Schmoll darstellend, vergl. die Abbildungen in „Kunst“ (herausgegeben von Fried. Kraus), Doppelheft X und XI, S. 12 ff. und zwei Abbildungen.

Ein Artikel „Schillerbildnisse“ mit mehreren Abbildungen in „Neue Kunst, Mitteilungen über neu erscheinende Kunstblätter“ (Berlin, Photographische Gesellschaft, Heft 5). Eine Bemerkung zur Schillerbüste in der Walhalla bei Regensburg im Feuilleton der Wiener Montagsrevue vom 20. März 1905.

Bildnisse des Komponisten Robert Volkmann in dem Buche von Hans Volkmann: Robert Volkmann (Leipzig, Herm. Seemann Nachfolger 1903).

Mehrere Porträts des Komponisten Anton Bruckner finden sich abgebildet in der Monographie von Rudolf Louis: Anton Bruckner (München und Leipzig bei Georg Müller, 1905).

Über die historische Ausstellung russischer Porträts in St. Petersburg berichtet H. Übersberger in Seemanns „Kunstchronik“ (Nr. 20).

Das vorliegende Heft der „Blätter für Gemäldekunde“ bringt ein Bildnis des Malers Rudolf von Alt.

BILDERPREISE.

Die Heilige Familie von Botticelli aus der Dudley-Collection, später bei Mr. Wickham Flower ist vor kurzem bei Christie in London an die Firma T. Agnew & Son um 52.000 Kronen verkauft worden (Kunst und Kunsthandwerk 1905, Februarheft).

In der am 1. und 2. März dieses Jahres im Berliner Kunstsalon von Keller & Reiner stattgehabten Versteigerung der Gemälde alter Meister, Kollektion Dr. Paul Mersch, Paris, welche sich eines großen Interesses der kunstliebenden Kreise erfreute, wurden unter anderen nachstehende Verkäufe erzielt: Angelo Bronzino, Florentinerin M. 550, Brouwer, Beim Chirurgen M. 1085, Groß, Landschaft M. 590, Gerard Dou, Interieur M. 7420, Französische Schule XIV. Jahrhundert M. 880, Dirk Hals, Konzert M. 655, Heda, Frühstückstisch M. 1410, D'Hondecoeter, Geflügelhof M. 1515, Koedick, Interieur M. 595, Quentin Matsys, Pieta M. 11.170, Caspar Netscher, Edelmann M. 490, Caspar Netscher, Trinker M. 525, Rigaud, Selbstporträt M. 1250, Schule Rubens, Damenporträt M. 1185, Werkstatt Rubens, Heilige Familie M. 1515, J. van Ruisdael, Feldige Landschaft M. 1475, Snyders, Speisekammer M. 1625, Jan Steen, Wirtshausszene M. 1140, Teniers, Kegelspieler M. 3345, Tocqué, Porträt eines Edelmannes M. 3195, Wouwerman, Hufschmied M. 980. Ein sehr heißer Kampf entspann sich um ein Geflügelbild von Velasquez, welches zum Preise von M. 3235 für eine Privatgalerie erworben wurde. Ein großes Stilleben von van Beyeren ging zum

Preise von M. 15.550 in den Besitz eines Londoner Händlers über. (D. N.).

Bei der in Wien am 22., 23. und 24. März im Grabenhof durch die Kunsthandlung E. Hirschler & Comp. abgehaltenen Versteigerung von Gemälden und Miniaturen (Kunstauktion Exzellenz Claire v. St.) wurden folgende Preise erzielt: Nr. 19, Tina Blau K 630, Nr. 63, Walter Firle „Mädchenkopf" K 566, Nr. 69, J. Gisela „Briefschreiberin" K 1512, Nr. 173, G. Max „Luna" K 2040, Nr. 256, J. Danhauser „Männlicher Kopf" K 703, Nr. 58, R. Eichstädt „Verlorenes Glück" K 220. Die Miniaturen brachten hohe Preise: Es erreichten von Albert Theerschen Miniaturen das Bildnis seiner Gattin Nr. 292, K 1512, dieselbe Dame als Braut Nr. 293, K 892, Nr. 294, Brustbild des Kupferstechers und Hofmalers Sigmund von Perger K 210, jenes seiner Gattin Nr. 295 K 240; das Bildnis der Tochter des Künstlers (Nr. 296) 200, andere Arbeiten des Künstlers 100 Kronen und um einiges weniger. Robert Theers Brustbild seines Vaters Nr. 334 stieg auf 840, jenes seines Bruders Albert auf 610, das Brustbild des Dichters Joh. Chr. Freiherrn v. Zedlitz Nr. 337 holte 840 Kronen. Von Miniaturen anderer Meister brachte Nr. 276, eine Silhouette von Amberg K 122, Nr. 282, eine Kopie in Öl von Daffinger nach Carlo Dolces St. Katharina K 468, Nr. 284, ein F. H. Füger zugeschriebenes Brustbild des Hofkanzlers Graf Saurau K 230, Nr. 291, das Gerard Ter-Borch zugeschriebene Brustbild eines Edelmannes K 201, eine kleine Ansicht des Belvedere (Nr. 339) von Wigand K 150, ein Bildnis Josef I. (Nr. 353) K 168. Das Gesamtergebnis beläuft sich auf K 34.341. (D. N.)

Die Versteigerung von Gemälden aus ungenanntem Privatbesitz durch C. J. Wawra in Wien (im Gebäude der Gartenbaugesellschaft) am 10. und 11. April brachte folgende bemerkenswerte Preise. Rudolf v. Alt: Aquarell mit einer Ansicht von Teplitz (1877) 1100 Kronen, Alt: Sankt Lorenzen 2200, Alt: Kirche in Zell am See 1880, Alt: Wochenmarkt in Eger 2920, Alt: Auf einem Donaudampfer 1200, Alt: Straße in Sankt Lorenzen 1300, Alt: Fernsicht von der Höhe der Rosalienkapelle 1300, Alt: Ansicht aus dem Ampezzotale 800, Alt: Blick auf Sankt Lorenzen 1320, Alt: Eine Ansicht von Teplitz (Nr. 14) 1340. Der niedrigste Preis eines Blattes von R. v. Alt war 350 Kronen. Eugen von Blaas: Venezianischer Gassenjunge 830, Heinr. Bürkel: Der verunglückte Heuwagen 1300, Alexandre Calame und Eugène Verboekhoven: Baumgruppe und Rehe 820, Ch. Chaplin: Mädchenporträt 460, H. Flügge: Vorlesung aus der Bibel 820, Fr. Gauermann: Die beendete Hirschjagd 6100, Fr. Gauermann: Im Kuhstall 5800, R. v. Haanen 3600 und 1080, Ch. Hoguet: 500 und 880, ein kleiner Hugo Kauffmann: Vorstellung im Dorfwirtshaus 1610, Isidor Kaufmann: Das Examen 520, Fritz Aug. v. Kaulbach: Mädchenporträt 1520, Fritz L'Allemand: Szene aus dem ungarischen Feldzuge 470. Zwei große Bilder des älteren Marko, eines aus 1829, das andere aus 1839, brachten je 4000 Kronen. Paul Meyerheim: Der König der Tiere 1400, Anton Müller: Der versuchte Ausgleich 6300, Ant. Müller: Lebensgroßes Bildnis des Malers J. Gisela 2200, Ign. Raffalt: Marktszene 900, M. Ranftl: Kahnfahrt auf dem Grundlsee 3200, Robert Ruß: Landschaft 780, A. Schelfhout 820, Jakob Emil Schindler: Hochgebirgslandschaft 2760, Robert Schleich: Kartoffelernte 680, F. G. Waldmüller: Familienszene (bedeutendes Bild aus dem Jahre 1852) 12.020, Waldmüller: Kopie nach einem alten Italiener, 1819 gemalt, 800. Ein Fächer mit Arbeiten verschiedener Künstler, unter denen auch Defregger genannt wird, 1050 Kronen.

Über die Pariser Versteigerung Beurdeley soll die nächste Lieferung berichten.

AUS DER LITERATUR.

Adriano Cappelli: Lexicon Abbreviaturarum, Wörterbuch lateinischer und italienischer Abkürzungen, wie sie in Urkunden und Handschriften besonders des Mittelalters gebräuchlich sind, dargestellt in über 16.000 Zeichen, nebst einer Abhandlung über die mittelalterliche Kurzschrift, einer Zusammenstellung epigraphischer Siegel, der alten römischen und arabischen Zählung und der Zeichen für Münzen, Maße und Gewichte. Leipzig, J. J. Weber, 1901. (LIII. Bd. von Webers illustrierten Katechismen.)

Dr. Fr. Lahnek: „Anleitung zur Holzmalerei." Dritte, von Kornelius Hebing völlig umgearbeitete Auflage (Leipzig, E. Haberland, 1903).

Viktor Schweizer: Die Destillation der Harze, die Resinatlacke, Resinatfarben, die Kohlefarben und Farben für Schreibmaschinen. Wien und Leipzig, A. Hartlebens Verlag, 1905 (Bändchen aus A. Hartlebens Chemisch-technischer Bibliothek).

A. G. Temple: „The Wallace Collection (paintings) at Hertford House." Paris à London, Goupil & Co., 1902. Fol.

Heinrich Pudor: „Laokoon, kunsttheoretische Essays." Leipzig, Berlin, Hermann Seemanns Nachfolger, 1902. 8⁰.

Nr. 3 der „Rassegna d'arte" (herausgegeben von Guido Cagnola und Francesco Malaguzzi-Valeri). Studie von Carlo Gamba über Paolo Morando detto il Cavazzola, von B. Berenson über ein Verkündigungsbild des Pesellino und ein Artikel von Malaguzzi-Valeri über den Meister der Altartafel mit den Sforzabildnissen in Mailand (Maestro della pala sforzesca). Darin wird unter anderem die interessante Zeichnung dieses Meisters von einem Bilde nachgewiesen, das sich in der Sammlung Cora zu Turin befindet. Die Zeichnung zur Madonna in diesem Votivbilde gehört dem Britischen Museum zu London.

A. W. Keims „Technische Mitteilungen, Fachblatt und Publikationsorgan der Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik an der königl. technischen Hochschule in München" brachte im Laufe des jüngsten Jahrganges einen langen Artikel über „Die Farbenfälschungen und die Überhandnahme der Phantasiebezeichnungen in bezug auf unser Material". Der Artikel schließt in Nr. 16 (vom 15. Februar) ab und dürfte eine wohltätige Wirkung auf die neueste Farbenbereitung ausüben. — Dieselbe Nummer bringt auch eine Notiz über „Das Reißen, Springen und Abblättern der Öl- und Lackfarben" von Charles L. Uebele in Philadelphia. Die Notiz handelt zwar von Anstrichen, kommt aber in manchen Punkten wohl auch für die Gemäldekunde in Frage. In nachträglichen Bemerkungen dazu wird gesagt, die Beobachtung, daß es alte Bilder ohne Risse gebe, sei neu. In dieser Beziehung muß ich denn doch auf die ziemlich eingehende Besprechung vom Vorkommen oder auch Nichtvorkommen der Sprünge und Risse hinweisen, die sich in meinem „Handbuch der Gemäldekunde" (2. Auflage, S. 100—122) findet, und auf die Erörterungen, die schon 1890 in meinen „Kleinen Galeriestudien" (Lieferung 1, S. 3 ff.) gedruckt worden sind.

Sitzungsberichte der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften 1905. Gesamtsitzung vom 2. Februar. W. Ostwald: Ikonoskopische Studien. 1. Mikroskopischer Nachweis der einfachen Bindemittel (S. 167 bis 174).

U. Monneret de Villard „Giorgione da Castelfranco", Bergamo. Istituto italiano d'arti grafiche. 1904. Gr.-8° (5 Lire). Reich illustrierter Band, der eingehende Besprechung verdienen würde. Ich stimme übrigens in vielen Punkten nicht mit dem Verfasser überein und würde mehrere Bilder aus der Reihe des neuen Buches ausscheiden, so z. B. den Seesturm, für dessen Hauptgruppe ich schon vor Jahren die Benennung Vitrulio vorgeschlagen habe (hierzu Helbings „Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel", I, Heft 8, „Bilder von seltenen Meistern" IX). Das Bild soll (nach Vasari) ursprünglich ein Palma vecchio gewesen sein, ist in mannigfacher Weise verändert und ergänzt worden und hat mit Giorgione nichts zu schaffen. Wilh. Schmidt spricht für Palma in Helbings Monatsberichten, II, S. 426. Zur Kritik des Bildes mit der Alten in der Accademia zu Venedig (Inschrift „Col Tempo" mit der Zeit) hat vor kurzem die „Rassegna d'arte" (III, S. 92 ff.) beigetragen. Was ich in Monerets Buch vermisse, ist eine Behandlung des Porträts, das Giorgione darstellt oder darstellen soll und das sich in der Budapester Galerie befindet (hierzu Frimmel: „Gemalte Galerien", 2. Auflage, S. 23, und desselben „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen", I, S. 129, 187 und 252). Dagegen wird das Broccardobildnis in Budapest (ziemlich augenscheinlich von Pordenone gemalt) ohne weiteres als Giorgione abgebildet. Auch in bezug auf die Deutung mehrerer Bilder kann man recht wohl anderer Ansicht sein als Monneret de Villard, dessen Buch nach Möglichkeit in diesen Blättern nochmals besprochen werden soll.

Irene Langridge: William Blake, a study of his life and art work. London, Bell and Sons, 1904. Kl.-Fol.

George C. Williamson: „George Morland his life and works." London, G. Bell and Sons, 1904. Kl.-Fol.

Henri Bouchot: Les Primitifs Français (1292—1500). Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904.

Georges Lafenestre „Iehan Fouquet" (Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1905), Serie B der Reihe „Les artistes de tous les temps." Fol. Ein Buch, dessen aktuelle Bedeutung nicht zu verkennen ist, da man sich gegenwärtig in weiten Kreisen ebensosehr für die Primitifs français wie für die Entwicklungsgeschichte der Porträtminiatur interessiert. Der altfranzösische Jean Fouquet vertritt aber einen wichtigen Durchgangsposten in dem Übergang von der Buchminiatur zur Porträtminiatur. Fouquet ist zu Tours 1420 geboren, hat Rom besucht und wurde später Hofmaler bei Charles VII. und Louis XI. Er starb zu Tours 1480. Das Buch von Lafenestre bietet neben den Erörterungen im Text viele Abbildungen.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 2 K 40 h = 2 M.
Klischees zumeist von der „Graphischen Union". — Druck von Friedrich Jasper in Wien.
Gebundene Exemplare des I. Jahrganges werden zu K 15·— = M. 12·50 geliefert.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG **GEROLD & Co., WIEN,** I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. SCHLÜSSELG. 3.

II. Band. MAI 1905. Heft 2.



Armand Charney: Herbstlandschaft (Kollektion Fritz Rivoire in Puteaux).

AUS DER SAMMLUNG RIVOIRE IN PUTEAUX.

Ein heller Herbsttag des Jahres 1902 führte mich nach Puteaux bei Paris, wo Herr Fabrikant Fritz Rivoire sein gartenumgebenes, frei und luftig gelegenes Heim mit zahlreichen prächtigen Bildern geschmückt hat. Einige der Gemälde sind ererbter alter Familienbesitz, andere Ankäufe aus neuerer Zeit, Bilder, die zumeist von den Künstlern oder aus den Ausstellungen unmittelbar zum Kunstfreund gelangt sind. Ich meine annehmen zu

dürfen, daß die Bekanntschaft mit der bisher ziemlich verborgen gebliebenen Sammlung den meisten Lesern der Blätter für Gemäldekunde willkommen sein wird. Nicht nur im allgemeinen mache ich auf die guten Bilder der Kollektion Rivoire aufmerksam, sondern ich fasse auch mehrere Nummern zu näherer Betrachtung heraus. Photographien, die ich Rivoires Güte verdanke, setzen mich überdies in den Stand, einige der besten Werke abzubilden.



Armand Charnay: Landschaft, Loiregegend (Kollektion Fritz Rivoire in Puteaux).

Wenn ich zwei Landschaften von Charnay voranstelle, so geschieht dies ihrer gar fein abgewogenen Stimmung wegen. Beide Bilder sind ihren Motiven nach aus der engeren Heimat des Künstlers, aus den Loiregegenden, genommen. Armand Charnay kennt ihre malerischen Reize wie selten einer. Und er weiß sie in glücklichster Weise mit dem Pinsel festzuhalten. Die herbstliche Färbung, wie sie auf den beiden abgebildeten Gemälden vorkommt, scheint den Maler tief sympathisch berührt, bewegt zu haben. Das merkt man wohl an der bedeutsamen Art, wie jeder Strich, jeder Ton hingesetzt ist. Charnay (geboren 1844 zu Charlieu) ist zwar seit Jahrzehnten von den französischen Kunstfeinschmeckern und amerikanischen Sammlern geschätzt, aber jedem Lärm und jeder Reklame abhold, überdies kränklich, ist er nie zu einem viel schaffenden Modemaler geworden. Lieber vervollkommnete er seine Kunst, als daß er sich unter die Leute mischte, die in der Welt den Ton angeben und große Bestellungen machen. Ich kenne den Künstler nicht persönlich, doch hat ihn mir Freund Rivoire so lebhaft charakterisiert, daß ich trotzdem ein Wort über Charnays

Charakter wagen darf, der überdies auch vor kurzem in der „Gazette des beaux arts“ (1904, II, S. 477 ff.) eine artige Würdigung gefunden hat. So weit ich urteilen darf, ist Charnay ein Maler, der ganz in seiner Kunst aufgeht. Was könnte man noch besseres des Künstlers. Das Werk ist so wohl komponiert und dabei doch so frei behandelt, wie wenige andere Gruppenbildnisse aus neuer Zeit, ja sogar unter den zahlreichen erhaltenen Regentenstücken aus der Blütezeit der holländischen Malerei werden sich nicht leicht



F. Roybet: „Der Astronom“ (Kollektion Fritz Rivoire in Puteaux).

von einem talentvollen Künstler sagen!

Das Hauptbild der Sammlung Rivoire ist: Der Astronom von Ferdinand Roybet, zugleich eines der Hauptwerke des berühmten Künstlers. Es vereinigt den Gehalt der Darstellung mit hohem künstlerischen Gewicht. Denn die merkwürdig geschickt aufgebaute Gruppe umfaßt eine Menge lebensvoll aufgefaßter Bildnisse von bekannten Persönlichkeiten aus dem Kreise gar viele überlegene Arbeiten auffinden lassen. Dann die Persönlichkeiten, die auf dem Bilde vorkommen. Gleichgültige Modellgesichter sind es nicht, das sieht man bald. Zumeist sind es Künstler aus Roybets naher Bekanntschaft. Beginnen wir links mit Juana Romani, der talentvollen Malerin, die Henners und Roybets Unterweisung genossen hat. Dann der weit berühmte Maler Jean Paul Laurens. Dabei ein

Stückchen vom eigenen Kopfe Roybets. Es folgen Jules Lefèbre, der Maler, der Stecher Waltner, die Landschaftsmaler Bouchor und Guillemet, dann der „Astronom“, zu dem Doctor Laffont Modell gestanden hat, obwohl ihn der motus siderum wenig bekümmert. Nach



Chaplin: Mädchen mit Vogelnest (Kollektion Fritz Rivoire in Puteaux).

rechts hin sieht man noch den Maler Cormon, Herrn Kommissär Pretet und den Landschaftsmaler Franc Lamy. Signiert ist die große Tafel mit „f Roybet 1898“.*) Der Besitzer des Bildes weiß manches vom Maler und seiner hervorragenden Sammlung alter Kostüme zu erzählen, die auch für das Bild mit dem Astronomen von Belang war.

Herr Rivoire besitzt noch zwei weitere Werke von Roybet, in denen die alten Trachten aus dem XVII. Jahrhundert in gepflegter Weise wiedergegeben sind, das eine mit zwei Kartenspielern „le mauvais jeu“ und einem Ratgeber, einem wohl nicht beeideten „Kibitz“, das zweite mit einem Alten im Wirtshause, der auf ein schäkerndes Paar hinblickt („Au Cabaret“). Diese zwei kleineren Bilder sind nach Angabe des Besitzers 1891 und 1890 gemalt.

Unter den Künstlern, die auf Roybets Astronomenbild vorkommen, sind einige, von denen man Arbeiten in Rivoires Sammlung vorfindet. Jean Paul Laurens ist da mit einem Gelehrten vertreten („Un savant“), Juana Romani durch eine Magdalena, die ein Astkreuz betrachtet (lebensgroße, fast ganze Figur). Das Bild des Jean Paul Laurens zeichnet sich durch geschickt wiedergegebene Lichtwirkung aus. Der Gelehrte, in einem Lehnstuhl vor einem Tisch mit aufgeschlagenen Folianten sitzend, kehrt dem lichtspendenden Fenster den Rücken zu. Nur seine rechte Hand wird direkt vom einfallenden Licht getroffen. Sein Gesicht und die aufgestützte Linke erscheinen in zurückgeworfenem Licht, das von den hellen Blättern der großen Bücher herkommt. Gut beleuchtete und farbig gesehene Bilder sind auch zwei Werke von Bail, eines mit einem Küchenmädchen (ungefähr 1897 gemalt) und ein zweites mit einem Küchenjungen, der das Spiel einer Katze belächelt (dieses Bild stammt aus einer anderen Zeit; keines ist datiert). Eine Orientalin von Benjamin Constant ist gewiß hervorzuheben. Chaplins Mädchen mit dem Vogelnest wird an-

*) Das Gemälde mißt 2·12 in der Breite und 1·75 in der Höhe. Das Holz wurde vom Künstler eigens aus den Niederlanden bezogen. 1900 war das Gemälde in der Pariser Weltausstellung zu sehen. Eine Abbildung erschien im Februar 1903 im „L'oeuvre d'art“.



Trouillebert: Waldlandschaft (Kollektion Fritz Rivoire in Puteaux).

bei abgebildet. Es stammt aus dem Jahre 1869. Noch nenne ich Werke von Vayson, Princeteau, Lèpine, Pelouse, E. Friant, L. Doucet, Olive, Washington, Huguet, Guillomet und eine ganze Zeile von Werken Albert Lebourgs, von denen mehrere durch besonders harmonische Tönung auffallen, z. B. eine Landschaft aus der Auvergne. Für die Zwecke der Gemäldekunde ist eine Waldlandschaft von Trouillebert besonders bedeutungsvoll, nicht etwa wegen ihrer hohen Eigenart, sondern im Gegenteil deshalb, weil Trouillebert sich so in die Art des Corot eingemalt hat, daß bei raschem Urteilen wohl eine Verwechslung denkbar ist. Landschaften von Trouillebert brauchen nur in unehrliche Hände zu kommen, um, mit falschen Signaturen versehen, unvorsichtige Käufer zu täuschen. Durch das Studium echter Trouilleberts dürfte solchen Täuschungen vorgebaut werden und darum wird das signierte Werk aus einer zuverlässigen Quelle anbei in Abbildung

mitgeteilt. Sind auch nicht alle Bilder angeführt worden, die zu dem erkauften Teil der Sammlung gehören, so dürften doch die meisten und wichtigsten Stücke oben genannt sein.

Antoine Vestier: Brustbild einer jungen Dame (Kollektion Fritz Rivoire in Puteaux).

Die ererbten Bestandteile der Sammlung Rivoire sind zumeist Bilder aus dem letzten Viertel des XVIII. Jahrhunderts. Ohne Zweifel sind darunter die beglaubigten und signierten Bilder von Antoine Vestier die interessantesten. Die Beglaubigung ist in diesem Falle eine sichere. Fritz Rivoire stammt mütterlicherseits aus der Familie des Malers Vestier und die erwähnten Werke dieses Künstlers sind niemals aus der Familie fortgekommen. Befaßt sich jemand mit der Geschichte der französischen Malerei um die Wende des XVIII. Jahrhunderts in weiten Grenzen, so wird er in bezug auf Vestier gut tun, neben dem Louvre und dem Museum zu Tours auch die Sammlung Rivoire ganz besonders zu beachten. Vestier ist ja gewiß kein Greuze, kein L. Boilly, aber an den guten Werken von seiner Hand wird man gewahr, daß er gelegentlich ganz trefflich gemalt hat. In der rückblickenden Abteilung der Pariser Weltausstellung von 1900 wurde Vestier denn auch dadurch berücksichtigt, daß man die sogenannte Bacchantin aus dem Musée de Tours nicht nur zur Schau stellte, sondern auch im Katalog abbildete. Vestier verstand es im großen und kleinen sorgfältig zu modellieren. Dabei fehlt es ihm nicht an Flüssigkeit der Farbe und leichter Pinselführung. Das gilt nicht zuletzt von dem Gemälde, das hier in Netzdruck wiedergegeben wird. Warmes Kolorit, flüssiger Auftrag charakterisieren diese wertvolle Leinwand. Die Inschrift läßt den Namen deutlich unterscheiden, ließ mich aber über die Jahreszahl einigermaßen im Unklaren. Ich meinte zu lesen „Vestier pinxit 1783", will aber für diese Lesung nicht einstehen. Malerisch interessant und bedeutsam durch die

porträtierte Persönlichkeit ist die Halbfigur des Monsieur de Joly. Der Mann hat sich mitten unter seinen Büchern malen lassen. Reste einer Namensfertigung und einer Jahreszahl seien erwähnt.

In Sammlungen, für die noch keine Kataloge gemacht sind, arbeitet man stellenweise eifriger, aufmerksamer, als in solchen, deren Verzeichnisse in aller Händen sind. Aber mit der Vollständigkeit der Aufschreibungen, namentlich in bezug auf die Beschreibungen sieht es dabei nicht immer gut aus. Da sind denn doch merkliche Lücken unvermeidlich. Ich hoffe, daß meine Leser den Unterschied zwischen einer periegetischen Arbeit und einer Einzelstudie zu fassen gewohnt sind und die Mitteilungen aufnehmen, wie sie sich in diesem Falle geben, das ist als Reisenotizen, zu denen man sich später einige Photographien und Auskünfte verschafft hat.

DIE ÜBERBLEIBSEL EINES MARIENBILDES VON ALBRECHT DÜRER.

Der Freund deutscher Malerei kann mehrere Dürersche Werke nur mehr an Gemälderesten oder in Kopien kennen lernen. Aus dem „Rosenkranzfest“ lassen sich nur mehr wenige kleine Stellen als ursprüngliche Farbe nachweisen. Schon die alten Prager Inventare von 1718 und 1782 bezeichnen es als „ganz verdorben“ und „ganz ruiniert“. Vom Mittelbilde des Hellerschen Altares sind nicht einmal mehr die Reste der ursprünglichen Malerei vorhanden und die mehr schlechte als gute Kopie in Frankfurt am Main muß uns zu einem allgemeinen Begriff



Albrecht Dürer: Madonna (Großgmain, Sammlung Reichel).

von der vorzüglichsten Arbeit verhelfen, die Dürer je aus den Händen gegeben haben dürfte.*)

Eine Ruine ist es wieder, die ich diesmal meinen Lesern vorführe. Ja, es war einmal eine gewiß sehr wertvolle und künstlerisch wirksame Madonna. Sie ist aber in böse Hände geraten, fürchterlich gereinigt, wiederholt übermalt und wieder gereinigt worden, und nun zeigt es sich, daß sie an vielen belangreichen Stellen glücklich bis aufs Brett hinweg „gereinigt" worden ist. Das hatte man verdecken wollen durch neue Farbe, die nur das Monogramm und die Jahreszahl freiließ. In diesem Zustande kam das kleine Gemälde in die Hände des Wiener Kunsthändlers agnaz Pick, der aus Neugierde zu putzen Infing und dabei unter mehrfachen neueren Farbenschichten das böse verriebene alte Bild vorfand. Der Maler Carl Anton Reichel erkannte übrigens auch in den Resten die hohe künstlerische Bedeutung und erwarb die Ruine für seine im Entstehen begriffene Sammlung. Der Freundlichkeit Reichels verdanke ich es, daß ich das merkwürdige Täfelchen fast unmittelbar nach dem Ankauf im Spätsommer 1904 zu sehen bekam.

Das wenige, was noch von alter Farbe da war, nahm mich sofort gefangen und ebenso die ersten, wie weitere Untersuchungen des ruinierten Werkes ließen mich auf Albrecht Dürer als Urheber schließen. Zwischendurch erregte es mein Bedenken, daß sich kein weißer Grund nachweisen läßt. Sollte das Bildchen nicht etwa doch falsch sein bei aller Dürerschen Linienführung und Formengebung? Doch schloß ich dann so: hätte man in durchtriebener Weise fälschen wollen, so wäre das Herstellen eines weißen Grundes wohl das leichteste an der Sache gewesen. Zudem ist es gerade bei einem Künstlergeist wie Dürer nicht unerhört, wenn er einmal in der Eile, man weiß es, daß er auch sehr rasch zu schaffen vermochte,*) ein Andachtsbildchen nicht weiß grundierte, sondern sogleich aufs sauber geglättete Holz zeichnete und malte. Halten wir uns überdies gegenwärtig, daß unser Bildchen nicht nach irgendwelchen bekannten Vorbildern Dürers gemacht ist. Da läßt sich kein Holzschnitt, kein Stich, kein Gemälde finden, das als Vorlage gedient haben könnte. Und dabei doch überall enge Beziehungen zum ganzen Dürer und engste Verwandtschaft mit den Werken, die ungefähr zwischen von 1505 und 1515 entstanden sind. Der Typus der Maria ist nahezu derselbe, wie er auf dem Rosenkranzbilde vorkommt. Dem neu aufgefundenen Gemälde, nennen wir es Madonna Reichel, stehen ferner nahe die Kupferstichmadonnen von 1511 und 1513 (Bartsch, Nr. 41 und 35), das sind die Madonna mit der Birne und die Madonna am Brunnen. Auch passen noch in den Zusammenhang die Maria an der Stadtmauer (B. 40), die Maria auf dem Halbmond, beide von 1514 (B. 33), und die Maria mit der Sternenkrone von 1516 (B. 32), wogegen die später fallenden Madonnen von 1518 und 1519 schon merklich andere Züge aufweisen.

---

*) Zum Rosenkranzbild ist in erster Linie zu vergleichen Jos. Neuwirth, Albrecht Dürers Rosenkranzbild (1885). Die Prager Inventare, auf die ich anspielte, sind veröffentlicht im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen d. A. H. Kaiserhauses", Bd. X, S. CXC u. CXXXVI. Vgl. auch Handbuch der Gemäldekunde S. 61 ff.

*) Am 26. August 1509 schrieb er in einem Briefe an Jacob Heller zunächst von der vielen Arbeit, die er an den Altar für Heller gewendet hatte und dann als Gegensatz dazu sagt er: „. . . gmeine Gmäl will ich ein Jahr ein Haufen machen, dass Niemand glaubte, dass möglich wäre, dass ein Mann tun möchte." — Das Dürersche Bild „Christus unter den Schriftgelehrten" ist innerhalb weniger Tage gemalt.

Unter den Zeichnungen Dürers befindet sich manche, die nahe Stilverwandtschaft mit der Madonna Reichel bekundet. Es sind die leider undatierten Studien nach der Natur, die bei Lippmann als Nr. 84 und 85 abgebildet sind. Man sieht da Kinderköpfe, die ganz nahe an den Kopf des Christkindes auf der Madonna Reichel herankommen, ohne ihm übrigens genau zu entsprechen. Wieder bei einer anderen Zeichnung ist die Darstellung zwar eine andere, aber der Stil derselbe. Ich meine die kleine Ammendarstellung von 1512 in der Albertina (Schönbrunner und Meder Nr. 180).

Später fallende Zeichnungen, gegen 1520 und noch später entstanden, lassen keine auffallenden Beziehungen zum Stil der Madonna Reichel bemerken. Eher noch läßt sich Verwandtes erkennen auf früh entstandenen Blättern, wie auf Lippmann 336.

Zu den gegebenen Erörterungen füge ich noch hinzu, daß auch die Gewandfalten der Zeit ungefähr zwischen 1505 und 1515 entsprechen.

Wenn nun ein Monogramm vorgefunden wurde mit der Jahreszahl 151(0) darüber, eine Inschrift, die starken Putzmitteln Stand gehalten hat, so erhöht sich die Wahrscheinlichkeit Dürerscher Entstehung um ein wesentliches. Die Form des Monogrammes, das anbei in doppelter Größe auf photomechanischem Wege nachgebildet erscheint, entspricht der mittleren Schaffenszeit Dürers; die Züge stehen sogar in der Vergrößerung mit solcher Sicherheit da, wie sie niemals bei einer Fälschung vorgekommen sind. Die Jahreszahl darüber paßt zum Stil des Bildchens, so daß wohl gegen die Benennung Albrecht Dürer nichts stichhältiges einzuwenden ist.*)

Ein wenig kümmern wir uns noch um die Beschreibung und nochmals des Besonderen um den Erhaltungszustand. Im allgemeinen läßt sich beobachten, hier wie anderswo auf Bildern, daß die helleren Töne, besonders die mit Beimischung von Weiß dem Verputztwerden am besten widerstanden haben. Von Lasuren ist keine Spur mehr da, und wo leichtlösliche braune Töne vorauszusetzen sind, schimmert das Holz durch. Die Vorzeichnung mit dem Pinsel hat nur dort die Kuren überdauert, wo sie von schwerlöslichen Farben bedeckt ist. Am meisten sagt uns noch das Kind und das in seinen Formen leidlich erhaltene, jetzt bläulich grüngraue Tüchlein, auf dem es sitzt. Dieses Stück des Gemäldes wird deshalb auch in der Größe des Vorbildes wiedergegeben. Daran ist zu erkennen, daß Maria mit ihrer Rechten einen Zipfel des Tuches festgefaßt hat und, wie die straffen Falten erkennen lassen, emporziehen will. Wie man sich die Finger der Linken vorzustellen hat, bleibt unklar. Denn gerade unter der Achsel des Kindes, wo die Finger Mariens heraufreichen dürften, ist die meist verriebene Stelle des ganzen Bildes.



Monogramm und Jahreszahl auf der Madonna Reichel.

*) Zur Nachbildung der Inschrift sei bemerkt, daß die Null in der Jahreszahl durch das Verreiben sehr mitgenommen worden ist. Immerhin sieht man auf dem Original genug, um 1516 oder 1519 ausschließen zu können. Unmittelbar vor der 1 ist auf dem Bildchen selbst eine kleine unregelmäßig gestaltete Fehlstelle zu sehen, die in der Nachbildung den Verdacht erwecken könnte, als sei es eine 1 mit Anstrich gewesen. Auf dem Original gewahrt man zweifellos den Unterschied der hellgelben Farbe in der Jahreszahl von dem Hellbraun der kleinen Fehlstelle. So störend das Fleckchen auch ist, habe ich es doch belassen, um keinerlei „Verbesserung“ vorzunehmen.



Christusknabe aus Dürers Madonna Reichel.

Das Monogramm befindet sich etwa fingerbreit über der linken Schulter Mariens, also rechts im Bilde nahe dem oberen Drittel. — Soweit ich auf der Kehrseite des stark gebräunten und verschmutzten Brettchens sehen kann, ist Lindenholz als Unterlage benützt. Drei verkratzte Siegel werden auf der Hinterseite vorgefunden und eines, anf dem man FG (verschlungen) unterscheiden kann. Ferner steht oben eine belanglose Inschrift, die etwa ein Jahrhundert alt sein mag: „OPTIMO / SVO ANTONIO / F: ANDREAS / IN /

PERPETVI AMORIS / TESSARAM". Darunter eine riesige aufschablonierte Nummer 108, die schon ziemlich verwaschen ist. Leider verdeckt diese Nummer zum Teil eine viel ältere Inschrift, die ich nach einigen erkennbaren Verbindungen ins erste Viertel des XVI. Jahrhunderts setzen würde. Diese alte Inschrift ist leider so unscheinbar geworden, daß davon mit Sicherheit gar nichts mehr zu lesen ist und mit einiger Wahrscheinlichkeit nur wenige Worte entziffert werden können. Die vorletzte Zeile beginnt wohl mit „Hans . . ." und in der letzten meine ich „. . . schenkt . . ." unterscheiden zu können.

Die Madonna Reichel mag jahrzehntelang unter der irreführenden Übermalung geschlummert haben und wie die Sache heute steht, ist ihre Geschichte noch nicht aufgehellt. Das Bildchen kann, muß aber nicht dasselbe sein, das 1827 bei Heller in Kürze beschrieben ist als Bestandteil einer unbenannten Sammlung in der Nähe von Halle. Im Abschnitt über Halle sagt der genannte Autor folgendes: „c.) Bey einem Gutsbesitzer ohnweit dieser Stadt befindet sich: Eine Maria mit dem Kinde auf dem Schoosse 1 Fuss hoch 3/4 Fuss breit. Nach H. Hendels" (eines Sammlers in Halle) „Urteil ist es sehr gut gemalt, welchem wir auch diese Nachricht zu verdanken haben." *) Die Abmessungen scheinen etwas summarisch gegeben und könnten sich dann mit den Dimensionen der Madonna Reichel (hoch 10 Zoll 11 Linien, breit 7 Zoll 6 Linien, das ist 28·5×19·5) in Einklang bringen lassen. Wären sie genau gegeben, so würde sich Madonna Reichel als etwas kleiner herausstellen als das Bildchen, das Heller erwähnt.

Ich habe dem gegenwärtigen Besitzer sehr davon abgeraten, die Ruine wieder herstellen zu lassen. Man kann ja das Bildchen kopieren und dann in der Kopie die Ergänzungen anbringen, nach denen in diesem Falle die Ästhetik begehrt. Für einen geschickten Maler, der auf eigenes Schaffen wenig Gewicht legte, wäre es eine lohnende Aufgabe, sich in Dürers Weise zu versenken, die Rekonstruktion auszuarbeiten und damit das Dürersche Werk wieder zu erwecken. Das halb zugrunde gerichtete Urbild bleibe aber nun endlich vor weiteren Eingriffen bewahrt. Als Reliquie betrachtet und geschützt kann es noch manches Jahrhundert überdauern.

*) Heller: Dürer, II. Bd., I. Abteilung (1827), S. 175.

ZWEI PORTRÄTS LOUIS XVI. UND MARIE ANTOINETTES VON JOH. HEINR. SCHMIDT.

Von Klostergutsbesitzer Fritz Arndt-Oberwartha, Oberwartha-Dresden.

Trotz der nicht unerheblichen Anzahl von Porträts dieses Herrscherpaares gibt es nur wenige, die nicht repräsentativ aufgefaßt wären — leider keine documents humains, wie wir sie gerade bei hochgestellten Personen gerne zu suchen geneigt sind.

In meiner Sammlung befinden sich zwei, gänzlich frei von derartigen Velleitäten gehaltene Pastellporträts dieses unglücklichen hohen Paares, denen der obenerwähnte Reiz um so mehr innewohnt, als Louis und Marie Antoinette als Dauphin und Dauphine, jener im Alter von 18, diese im Alter von 17 Jahren, somit zwei Jahre nach ihrer Verheiratung und zwei Jahre vor ihrer Thronbesteigung, dargestellt sind.

Nach einer vom früheren Besitzer leider mit Tinte nachgezogenen alten Notiz auf der Rückseite der Bilder sind sie 1772 nach der Natur von dem

Hofmaler Johann Heinrich Schmidt (geb. 1749 in Hildburghausen, gest. 1829 in Dresden) in Paris gemalt worden.

Für die Echtheit der Bilder spricht außer den künstlerischen Qualitäten der Umstand, daß sie bis zum Übergang in meine Sammlung ununterbrochen in der zurückgezogen lebenden Familie des Künstlers verwahrt worden, somit selten einem Fremden zugängig gewesen sind, wie auch ferner das eigenhändige, noch erhaltene Verzeichnis des Künstlers über seine in Paris am französischen Hofe gemalten Porträts.*)



Joh. Heinr. Schmidt: Bildnis der Dauphine Marie Antoinette (Sammlung Arndt in Oberwartha).

Eine Anfrage beim Conservateur du Musée de Versailles ergab, daß in Versailles keine Bilder von Joh. Heinr. Schmidt sich befinden und daß dort auch kein bezeichnetes Bild dieses Meisters in Paris bekannt sei. Und doch unterliegt es keinem Zweifel, daß sich noch eine große Reihe Porträts von Schmidts Hand in Paris und Frankreich befinden müssen, denn ein noch bestehendes Verzeichnis spricht von nahezu 117 Bildnissen, die er von 1771 bis 1773 am französischen Hofe gemalt hat. Ein zweites Mal ist er 1774 und ein drittes Mal 1801 in Frankreich gewesen; wenigstens lauten die noch erhaltenen Pässe so.

Ob meine zwei Bilder nur als Vorlagen zu größeren Porträts gedient haben, wogegen aber ihre sorgfältige Ausführung, wenigstens die des Marie Antoinetteschen Bildes sprechen möchte, wieso sie wieder in die Hand des Künstlers gelangt sind, entzieht sich der augenblicklichen Beurteilung. Wahrscheinlich ist es so gewesen, daß dem Künstler, der schon am Hofe Louis XV., wie auch dann unter Louis XVI. ein Lieblingsporträtist der vornehmen französischen Welt war, bei irgendwelcher passenden Veranlassung sich rasche Gelegenheit bot, die beiden hohen Herrschaften bildlich für sich, im Hinblick auf weitere Möglichkeiten, festzuhalten

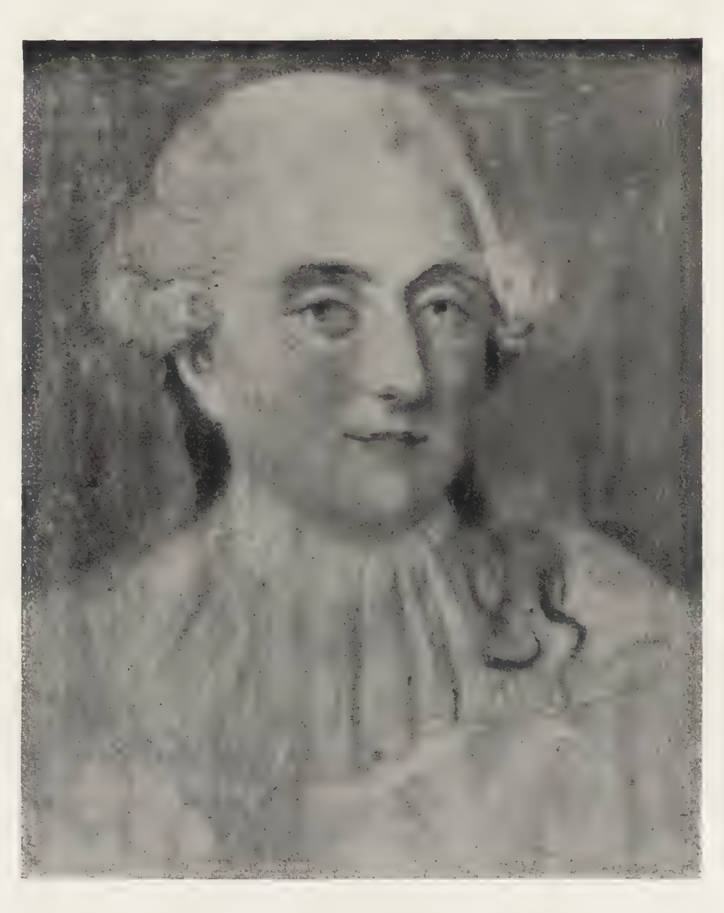
*) In diesem Schmidtschen „Verzeichnis der Porträts, die ich am französischen Hofe von 1771 bis 1773 gemacht habe“ stehen zu Anfang:

„1. den jetzigen König Louis XVI. als Dauphin“,

„2. die Königin als Dauphine“.

und daß diese Skizzen zu Hause dann weiter ausgeführt wurden oder daß nach diesen Erstaufnahmen noch weitere und vielleicht größere Porträts des Dauphinpaares von ihm angefertigt wurden. Jedenfalls haben Schmidt, der wie aus allem hervorgeht, ein sehr spekulativer Kopf war, diese Bilder in Hinblick auf die hohe Stellung des Paares besonders interessiert, so daß er diese Porträts für sich selbst aufbewahrte.

Für obige Auffassung spricht auch einmal seine bekannte große Fähigkeit im raschen Entwerfen (siehe Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon, über Joh. Heinr. Schmidt, sowie seine eigenen Aufzeichnungen), sodann die Kleinheit der Porträts, von welchen das von Louis $14 \times 17^1/_2$ cm, das von Marie Antoinette $14^1/_2 \times 18$ cm groß ist, letzteres an den Ecken gerundet oder achteckig, was nicht deutlich erkennbar ist, angesichts des Einsatzes im Rahmen. Gegen obige Auffassung spricht aber wieder, daß die größte Mehrzahl seiner Porträts, seien sie in Pastell, seien sie in Öl, mehr oder weniger in diesen Formaten gehalten zu sein scheint, soweit sich das eben noch feststellen läßt.



Joh. Heinr. Schmidt: Bildnis des Dauphins Louis (Sammlung Arndt in Oberwartha).

Unsere Photographie der zwei Porträts ist eine etwas matte, da der Photograph die Bilder über Glas abgenommen hat. Sie sind noch gut erhalten, mit allem Farbenreiz und Schmelz der gewandten Hand Schmidts.

Die Kleidung der gänzlich schmucklos dargestellten Dauphine ist ein einfaches blaues Kleid mit einem übergeworfenen leichten weißen Tuch, die des Dauphins ein weißes, nur skizzenhaft angedeutetes Gewand, scheinbar mit einer Art Pelerine gleicher Farbe, dem Anschein nach ein Nachtgewand oder Frisiermantel, am Halse festgeschlossen. Beide Personen haben gepudertes Haar oder Perücken.

Schmidts Stärke scheint das kleine Pastellbild in ungefähr obigen Größen gewesen zu sein, in größeren oder wenigstens großen Formaten scheint er

sich seltener versucht zu haben. Die Dresdener Galerie bewahrt zwei Bilder seiner Hand, ein kleines, neuerworbenes, Prinz Max, wohl als Chef seines Regiments, und ein großes, repräsentatives, Prinzessin Auguste als Kind darstellend; letzteres etwas hart.

Meine Sammlung enthält von Schmidtschen Bildern ein vortreffliches, weiches, kleines Pastell Gellerts, ein ebensolches, doch etwas härteres Lollis, des berühmtesten Violinisten seiner Zeit, ein größeres, bezeichnetes Pastell Nelsons und eine Ölminiatur desselben, einige unbenannte, vorzügliche Pastellporträts sowie zwei Handzeichnungen. Außer dem Nelsonpastell ist nichts bezeichnet. Alle Bilder stammen aus der Familie des Künstlers.

Ungefähr ein Zeitgenosse des berühmten Graff (1736—1813) und lange Jahrzehnte mit ihm ebenfalls als Hofmaler an einem Orte lebend, erscheint Schmidt heute unverdienterweise vollständig vergessen, während Graffs Ruhm sich gemehrt hat. Der Grund ist ersichtlich. Schmidts Publikum waren in erster Linie die Höfe und der Adel, die Kundschaft Graffs war in der Hauptsache das wohlhabende Bürgertum, das sich in aufsteigender Linie geistig wie wirtschaftlich bis in unsere Tage bewegte. Schließlich mag auch die von Schmidt bevorzugte Malweise des nur zu leicht vergänglichen und leicht übersehenen Pastells kleinen Formates hiezu beigetragen haben, während Graff das lebensgroße Ölbild bevorzugte.

EIN BILDNIS VON UBALDO GANDOLFI.

Die bolognesische Malerei mit ihrer jahrhundertelangen Geschichte ist bisher von der Wissenschaft recht einseitig oder wenigstens nicht gleichmäßig behandelt worden. Eine Zeitlang waren die Eklektiker ebenso im allgemeinen Urteil überschätzt, wie von der Literatur ungebührlich bevorzugt. Dann kamen die älteren Meister Bolognas an die Reihe auf Kosten der Maler aus der reifen Zeit, die man nun vermeinte heruntersetzen zu müssen. Nahezu vollständig vernachlässigt blieben die Maler des XVIII. Jahrhunderts, wie sehr man sie auch zu ihrer Zeit hoch hielt. Kaum eine Spur von Erinnerung an die ehemalige Wertschätzung ist heute mehr zu entdecken. Die Mode will es, daß man nur von der venezianischen Malerei des XVIII. Jahrhunderts spricht und schreibt und neben Giovanni Battista Tiepolo, einem P. Longhi, und Guardi kaum einige Namen gelten läßt. Das ist sehr bequem, aber in höchstem Grade ungerecht. Es gab neben den Tiepolo und Guardi noch sehr viel Italiener von bewundernswerter Begabung im XVIII. Jahrhundert, Künstler, von denen wir heute noch vielleicht lernen könnten. So ein unverdient Zurückgesetzter ist auch Ubaldo Gandolfi. Hie und da von geradewegs dreister Pinselführung und von einer gesteigerten, vielleicht übertriebenen Farbigkeit, hat Ubaldo Gandolfi solche Qualitäten in der Zeichnung und Modellierung aufzuweisen, daß man sich nun doch einmal etwas eingehender und liebevoller als bisher mit diesem Prachtmaler befassen sollte. Die meisten seiner Arbeiten dürften in Bologna erhalten sein, wo ihnen der Kunstpilger gelegentlich einen verlegenen Blick widmet, einen verlegenen, denn weder Buckhardt noch Bädecker oder Gsell-Fels wissen den Mann zu schätzen, und nur Corrado Ricci in der Guida di Bologna erwähnt von ungefähr den Ubaldo Gandolfi als eine Art Schlußpunkt der großen alten bolognesischen Malerei.

Die Blätter für Gemäldekunde möchten nun durch die Abbildung eines monogrammierten Bildnisses auf den heute verkannten Meister Ubaldo Gandolfi aufmerksam machen. Sogleich eine Monographie zu bieten, wäre sehr schwierig, um so schwieriger, als doch die ganze Künstlerfamilie Gandolfi zu behandeln wäre, die mehrere Talente aufzuweisen hat. Ubaldo, der sich wohl als das bedeutendste Mitglied der Familie herausstellen wird, ist 1728 geboren und 1781 gestorben.

Das abgebildete Damenporträt befindet sich im Besitze des Herrn Arcieren-Leibgarde-Rittmeisters Franz Ritters von Stefenelli in Hietzing. Es fällt durch eine ungewöhnliche Leuchtkraft der Farbe auf und durch eine sichere flotte Pinselführung, die auch auf der beigegebenen Klischierung ganz gut ersichtlich ist. Das Kleid ist zinnoberigrot gehalten, die „weißen" Gewandteile muß man sich sehr warm getönt vorstellen, wie denn überhaupt das Ganze von einem geradewegs glühenden



Ubaldo Gandolfi: Bildnis (Hietzing, Sammlung Fr. v. Stefenelli).

Licht übergossen erscheint. Ein Freilichtbild, wie man es nur wünschen kann. (Leinwand. Höhe 85, Breite 62.) Gegen die Ecke rechts unten stehen die Buchstaben U. G. F., die man nach der Überlieferung und nach Analogien mit der Malweise der Bilder in Bologna nur als: Ubaldo Gandolfi Fecit. deuten kann.

Herr Rittmeister von Stefenelli ist ein ebenso begabter Maler wie Amateur-Photograph und begeisterter Kunstfreund. Seinem gütigen Entgegenkommen wird die Abbildung des Gemäldes verdankt. Auf die Sammlung Stefenelli komme ich noch bei Gelegenheit zurück.

JULIUS SCHILLER.

Gerade jetzt, da der Name Schiller auf aller Lippen ist, dürfte es an der Zeit sein, auf einen alten Künstler Julius Schiller aufmerksam zu machen. Möglicherweise hat er der Familie angehört, aus der später der berühmte Dichter hervorgegangen ist. Der Zeichner, vermutlich Maler, vielleicht auch Kupferstecher Julius Schiller ist eine nahezu noch ganz unbekannte Erscheinung in den Künstlerlisten aus dem späten XVI. Jahrhundert.*) Ich kenne den Namen Julius Schiller aus einer signierten Zeichnung, die ich in der mannigfach zusammengesetzten, gar nicht unbedeutenden Sammlung des Stiftes Lambach in Oberösterreich gesehen habe, in demselben Lambach, das die großen kunstgeschichtlich bekannten Altarblätter Joachim Sandrarts besitzt. Die Schillersche Arbeit ist bisher nur einmal ganz im Vorübergehen durch mich selbst in Lützows Kunstchronik (Neue Folge V, Nr. 7) erwähnt worden. Es ist eine allegorische Darstellung mit der Feder gezeichnet in einer Weise, die darauf schließen läßt, daß der Künstler irgendwelche Beziehungen zum Kupferstich hatte. Was diesmal aber am meisten interessiert, ist die Inschrift

„Julius Schiller
faciebat anno
1597“

Dabei noch das Monogramm, das aus I und S durch Verschlingung gebildet ist und das große Ähnlichkeit mit dem Monogramm des Seisenegger hat und mit dem Handzeichen auf einem noch unbenannten deutschen Bilde der gräflich Harrachschen Galerie in Wien ungefähr übereinstimmt. Bisher hatte ich noch nicht Gelegenheit, dem alten Maler Schiller ein besonderes Nachsuchen zu widmen. Vielleicht dienen aber auch die wenigen Zeilen, die ich bieten kann, zur Anregung für die, heute in bester Blüte befindliche Schillerforschung.

*) Ein Maler Michael Schiller um 1579 und ein anderer Schiller aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts werden in der Literatur genannt.

RUNDSCHAU.

Alt-Brünn. Nur in engstem Kreise ist es bekannt, daß sich in der Prälatur des Augustinerstiftes zu Alt-Brünn, das ist im alten Königinkloster bei Brünn in Mähren, beachtenswerte Gemälde befinden. Durch die freundliche Anregung des Herrn Kustos Alfred Palliardi in Brünn sowie durch das gütige Entgegenkommen des Herrn Prälaten Salesius Bařina und Herrn Pfarrverwesers Kl. Janetschek habe ich vor kurzem die Bilder in Alt-Brünn kennen gelernt. Sie sind von unzweifelhafter Wichtigkeit für die Geschichte der Malerei des XV. Jahrhunderts in Mähren und bieten auch aus späteren Zeiten manche interessante Beispiele. Da sind nicht zuletzt zwei große Leinwanden von Lukas van Valckenborch zu nennen, Gegenstücke aus den Jahren 1584 und 1585. Sie stellen in breitgezogenen Landschaften mit hohem Augenpunkt und belebt durch zahlreiche Sittenbilder die Viehzucht und den Gartenbau dar. Unter den genannten Jahreszahlen steht auf jedem Bilde das Monogramm $\frac{\text{L}}{\text{V V}}$. Aus der Zeit um 1667 sind vier farbenfrische, tüchtig modellierte Bilder da, deren eines I:D:HERDT. F 1667 bezeichnet ist. Wie es scheint, sind Szenen aus Tasso dargestellt. Aus dem Jahre 1682 stammt ein großes allegorisches Bild vom Chorherrn Ant. Lublinski (die Gerechtigkeit mit Wahrhaftigkeit, Mäßigkeit, Weisheit und Stärke). Aus dem XVIII. Jahrhundert stammen Bilder von Raab, in Tiepolesker Weise gehalten, und eine Ansicht von Brünn, 1742 entworfen. Im Pfarrhofe fand ich eine niederländische Landschaft, die rechts unten den Stempel der Galerie Kaunitz aufweist und nahe dabei die Nr. 52. Die Geschichte der kleinen Sammlung ist sehr verwickelt und die Nachrichten, die davon gedruckt sind, bedürfen jedenfalls einer sorgfältigen Überprüfung, desgleichen die Angaben über die Urheber der Altargemälde in der Kirche zu Alt-Brünn.

Altenburg in Sachsen. Ein Brand im Schlosse hat vor einiger Zeit auch Bilder zerstört (Seemanns Kunstchronik, XVI, Nr. 16, Sp. 252).

Berlin. Vor kurzem wurde die große Kunstausstellung eröffnet.

— Die großartige Menzelausstellung in der Nationalgalerie umfaßt weit über 5000 Nummern. Ein illustrierter umfassender Katalog wird der emsigen Tätigkeit des Direktors Dr. H. v. Tschudi verdankt, der in der Nationalgalerie auch für eine ganze Reihe von Neuanschaffungen gesorgt hat. Unlängst gaben die Blätter für Gemäldekunde einige Andeutungen, auf die nun die Liste der angekauften Gemälde folgt: 1. W. Leibl, Dachauerin mit ihrem Kinde. 2. J. E. Hummel, Die Schachpartie. 3. D. Hitz, Sitzende junge Dame. 4. A. Böcklin, Kreuzabnahme Christi. 5. F. Waldmüller, Landschaft (Ischl). 6. K. Vinnen, Abend. 7. G. Wendling, Botschaft von hoher See. 8. O. Frenzel, Stier im Wasser. 9. H. Thoma, Der Rhein bei Säckingen. 10. F. Waldmüller, Praterlandschaft. 11. Derselbe, Bildnis einer alten Frau. 12. Derselbe, Mutter und Kind. 13. E. Engert, Im Hausgarten. 14. K. Schuch, Stilleben („Hummer"). 15. Derselbe, Stilleben („Äpfel"). 16. H. v. Marées, Rastende Kürassiere. Als Geschenke und Vermächtnisse sind folgende Gemälde zu nennen: 1. H. Ludwig, Campagne-Landschaft. 2. J. E. Hummel, Die Granitschale vor dem alten Museum in Berlin in provisorischer Aufstellung. 3. Derselbe, Das Schleifen der Granitschale. 4. L. Knaus, Salomonische Weisheit. 5. K. Gusson, Bildnis der Frau Luise Haase. 6. K. Hosemann, Die Schänke. 7. Ch. Hoguet, Stilleben mit Trappe. 8. Fr. Kraus, Wäscherin. (D. N.)

Braunschweig. Herr Direktor P. J. Meier und Dr. Ed. Flechsig haben ein inhaltreiches, wertvolles, kleines Heft herausgegeben unter dem bescheidenen Titel „Nachtrag zu H. Riegels Verzeichnis der Gemäldesammlung von 1900". Nach Möglichkeit komme ich ausführlicher auf die neue Erscheinung zu sprechen.

Hagen. Vom Museum „Folkwang" zu Hagen in Westfalen handelt die Zeitschrift „Die Rheinlande" (Jahr V, Heft 3).

Leipzig. Die Firma Karl W. Hiersemann hat die gesamte, sehr wertvolle und mannigfach anregende Sammlung von Bilderhandschriften und einzelnen Miniaturen erworben, die als T. O. Weigelsche Sammlung bekannt ist und deren Versteigerung 1898 vorbereitet, aber nicht durchgeführt wurde. Ein luxuriös ausgestatteter Katalog aus dem genannten Jahre liegt vor.

London. Große Ausstellung der Royal Academy (T. G.)

Mainz. Von der Mainzer Galerie wurde das Kolossalgemälde von Ludwig Willroider „Nach der Sintflut" angekauft („Die Kunst für Alle", S. 317).

München. Frühlingsausstellung der „Sezession".

— Montag den 15. Mai im Kunstsalon Hugo Helbing, Wagmüllerstraße 15, Versteigerung der Gemäldegalerie Chevalier Meyer van den Broeck. (Illustrierter Katalog.)

— Am 22. Mai und den darauffolgenden Tagen wird Hugo Helbing eine große Sammlung von Kunstdrucken zur Versteigerung bringen.

Orvieto. Ins Museo civico ist ein Fresko gebracht worden, das Sankt Sebastian darstellt und aus der Richtung des Genga sein soll („L'arte" 1905).

Paris. Der „Salon des artistes français" ist eröffnet. Die Zeitschriften „L'illustration" und „Le monde illustré" widmeten der Ausstellung ganze Nummern. Zahlreiche kleinere Ausstellungen stehen offen (Gazette des beaux arts, Maiheft, erster Artikel).

— Vom 15. bis 17. Mai werden durch Maurice Delestre und Georges Rapilly die Kostümblätter und Porträtstiche aus der Sammlung C. de B. im Hôtel Drouot versteigert. (Auskünfte bei G. Rapilly, Quai Malagnais 9.)

Perugia. Eine Reihe von Wandmalereien des XIII. und XIV. Jahrhunderts wurden aus der Kirche Sant' Elisabetta in die Pinakothek gebracht („L'arte" 1905, S. 141).

Prag. Der Kunstverein hat im Rudolfinum eine große internationale Ausstellung eröffnet, die mannigfache Richtungen berücksichtigt. Neben den einheimischen Künstlern wußte man auch fremde Erscheinungen, wie z. B. Hans Thoma, Zuloaga zu würdigen, indem man ihnen eigene Abteilungen einräumte.

— Gustav Ritter von Hoschek hat im Laufe der jüngsten Jahre seine Sammlung ausgestaltet und bereitet einen illustrierten Katalog vor. In neuester Zeit sind Bilder von P. Nolpe, Toorenvliet, Quinkhard, J. A. Duck und N. Maes hinzugekommen.

— Die Sammlung J. V. Novak ist durch den Ankauf mehrerer Bilder vergrößert worden, unter denen ich Werke von P. Coode, J. A. Duck, N. Maes und Van Goyen hervorheben möchte.

In ***Tulln*** in Niederösterreich ist eine Bildersammlung entstanden, die zwar zunächst hauptsächlich auf das örtliche Interesse Rücksicht nimmt, jedoch auch auf Altarwerke aus Kirchen in der Umgebung Tullns hinübergreift. Man sammelt vorläufig zumeist Photographien und neue Aquarelle, doch läßt sich nach dem glücklichen Anfange auch hoffen, daß sich ältere Gemälde bald einfinden werden. Herr

Graf Felix Stainach ist der Schöpfer des neuen Museums (Monatsblatt des Wiener Altertumsvereines, redigiert von Archivdirektor Dr. A. Starzer, April 1905).

Wien. Zu den unlängst genannten Ausstellungen ist vor kurzem eine kleine, aber sehr anregende Ausstellung in der Galerie Miethke hinzugekommen. Sie betrifft „das Wiener Porträt in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts".

— Der Hilfsverein für Lungenkranke ist von seinem Plane, eine große Porträtausstellung zu veranstalten, zurückgekommen, da die Frau Markgräfin Crescence Pallavicini ein ähnliches Unternehmen vorbereitet. (D. N.)

— Die Deckengemälde von G. Klimt, die für die Aula der neuen Universität bestimmt waren, sind nach langen Unterhandlungen mit dem Unterrichtsministerium dem Künstler auf dessen Wunsch wieder zur Verfügung gestellt worden.

— Die Sammlung des Herrn Oberleutnant Matsvanszky hat sich um zwei vorzügliche Werke des Alexander Keirinckx vermehrt, die bei der Auktion Gersdorff-Flechner erworben sind.

— Im Dorotheum wurde vor kurzem der künstlerische Nachlaß des Malers Ottokar Walter versteigert.

— Ebendort wird am 16. Mai eine Auktion von alten und neueren Gemälden abgehalten (illustrierter Katalog).

— Von einem Komitee, dessen Obmann Hofrat Jakob Minor ist, wird am 11. Mai eine Schillerausstellung in einigen Sälen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie eröffnet. Sie wird Bildnisse, Handschriften, alte Drucke enthalten, von denen mehreres in diesen Blättern noch zu erwähnen ist. Nach Kunstgattungen geordnet sind Gemälde, Zeichnungen, Kunstdrucke, vollrunde Plastiken, Medaillen vorhanden, u. a. auch die Originalzeichnung zum Schillerbildnis von Anton Graff (Besitzer Fr. Arnth-Oberwartha). Um die Einrichtung der Ausstellung hat sich R. Payer von Thurn große Verdienste erworben.

PREISE VON ZEICHNUNGEN UND MINIATUREN.

Die Vente Beurdeley (Werke zumeist französischer Meister) in Paris hat einen Gesamterlös von 632.580 Franken geliefert. Im einzelnen sind folgende Ziffern zu nennen: Boissieu: Studienblatt 1500 Franken, Selbstbildnis 1660. François Boucher 650, 960, zumeist über 1000, Venus et l'Amor sogar 11.600 Franken. J. B. S. Chardin: Bildnis eines jungen Mannes (22—17) 3700, Charlier 2700, Duplessis: Gluckbildnis 5000, Fragonard: Le verrou 24.000, andere Fragonard brachten 20.000, 11.000 und über 4000 Franken. Freudeberg: La surprise 2300, Lemoine: Selbstbildnis 2020, Moreau le jeune: Madame Guillotin 7300, H. Robert ging zumeist auf wenige Hunderte, einmal auf 1000. Saint-Aubin (Gabriel de): Nr. 213. Scène de ballet (16—22) 1350 Franken. 214. Représentation au théâtre de Trianon (21—13) 2285. 219. L'Arrivée du Roi au Panthéon (12—7) 900. 222. Le Rendez-vous aux Tuileries, zwei Blätter (22—15) 2550. — Saint-Aubin (Augustin de): 239. Portrait de jeune Femme, Zeichnung (15—12) 12.000. 240. Portrait de Femme, Zeichnung (10—8) 2600. 241. Portrait de Mademoiselle Boudin de Bagnolet (d. 10) 5500. 243. Portrait de Femme (Diam. 10) 3000. — Saint-Quentin: 251. Savignac (Lioux de). Vue du Champs-de-Mars, aquarelle (27—36) 4450. — Trinquesse (Louis): 265. Le repos (37—24) 2500. — Vigée-Lebrun (Mme L.-E.): 271. Portrait de jeune Femme, Zeichnung (19—15) 7050. 272. Portrait de Madame Ménageot, dessin (21—17) 3500. — Vincent (Fr.): 273. La Promeneure (39—25) 3700. — Watteau (Antoine): 275. Tête d'études (dessin, crayon noir et sanguine rehaussés de blanc et de bistre, cadre en bois sculpté 19—13) 27.500. 276. Le Baiser, sanguine (21—15) 3900. 277. Études de Mezzetins, deux dessins à la sanguine 1850. — Harding (S.): 310. Reynolds (Sir Joshua). Portrait du duc de Devonshire (25—19) 3000. 311. Stavelay. Portrait d'Homme (21—17) 1000. — Miniaturen: 313. Baur (William): Le Charlatan 500. — 317. Dumont (Fr.): Portrait de jeune Femme 2100. — 318. Englheart (G.): Portrait de jeune Femme 5000. — 320. Hall (P.-A.): Portrait de la Comtesse Helfinger, née O. Dune, femme de l'Ambassadeur de France en Portugal 28.200. — 321. Isabey (I.-B.): Portrait de l'Imperatrice Marie-Louis 6000. — 322. Isabey (I.-B.): Portrait de Madame de Talleyrand 6600. — 324. Plymer: Portrait de jeune Femme 16.050. — Nach „Chronique des arts et de la curiosité", Nr. 11 bis 13, „Le Journal des arts", Nr. 20 und 21, „Berliner Antiquitätenzeitschrift" Nr. 10, S. 120.

NACHRICHTEN.

Albert von Keller feierte am 27. April seinen 60. Geburtstag (er ist 1845 zu Gais im Kanton Appenzell geboren). Kellers Eigenart und seine urkräftige Begabung haben ihm

einen bedeutsamen Platz in der Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts gesichert.

NOTIZEN.

„Eine neue Vorrichtung zur diebessicheren Befestigung von Bildern kleinen Formates" wird mitgeteilt in Seemanns „Kunstchronik" (XVI, Nr. 16).

Mit August Rodin, der bekanntlich ein ebenso großer Zeichner als Bildhauer ist, befaßt sich Paul Clemen eingehend in „Die Kunst für Alle" (Jahr XX, Heft 13 und 14).

„The Studio" gab als Frühlingsnummer ein starkes Heft heraus über die alte „Watercolour society 1804—1904" (Herausgeber Charles Holme).

„Franz Defregger, eine Plauderei gelegentlich seines 70. Geburtstages am 30. April 1905" von Peter Rosegger („Die Woche", 1905, S. 637 ff.).

Gegen Ende April 1905 Defregger-Artikel in den meisten deutschen illustrierten Zeitungen.

„Herm. Prell" heißt ein Artikel von Max Jordan in Westermans illustrierten Deutschen Monatsheften, April 1905.

„Fantin-Latour" („Souvenirs sur l'homme et sur l'oeuvre"). „L'art décoratifs", März 1905.

Die Zeitschrift „Volné Směry" widmet eines der jüngsten Hefte fast ausschließlich dem Maler Eduard Munch.

J. J. Webers Illustrierte Zeitschrift brachte in Nr. 3225 (vom 20. April 1905) Abbildungen von Werken folgender Künstler: Franz Stuck, Louise Max-Ehrler, Louis Corinth, Antonio Lonza, Max Thedy und Albert von Keller.

AUS DER LITERATUR.

Edmond Pottier: Douris (Duris) et les peintres des vases grecs. Paris, librairie Renouard (1905). Kl.-8°. Ein Bändchen aus der Reihe: Les grands artistes.

Henri Omont: Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale (Paris, Ernest Leroux, 1902). Fol.

Rudolf Burckhardt: Cima da Conegliano, ein venezianischer Maler des Überganges vom Quattrocento zum Cinquecento. Leipzig, Karl W. Hiersemann (1905). Gr.-8°.

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, herausgegeben von Jos. Schönbrunner und Jos. Meder. Wien, Ferdinand Schenk. Bd. X, Lieferung 2, 3 und 4. (Treffliche Nachbildungen interessanter Blätter aus der Albertina und aus dem Nationalmuseum zu Stockholm, aus der Nationalgalerie zu Budapest und der Sammlung Lanna in Prag.)

Anton Munkert: „Die Normalfarben." Stuttgart, Ferdinand Enke 1905, 8°.

Luigi Manzoni: „Ordinamenti dell' arte dei pittori della citá di Perugia, compilati in Catino nel 1366", Perugia 1904 (mit einer Faksimiletafel). Die Urkunde wird leider nicht im Originaltext mitgeteilt, sondern ins Italienische übersetzt.

Als Fortsetzung des großen Werkes von Friedrich Lippmann „Zeichnungen von Albrecht Dürer" ist nunmehr der Band mit den Zeichnungen in der Albertina zu Wien erschienen, der unter Schönbrunners Mitwirkung herausgegeben und redigiert wurde von Dr. Jos. Meder. Meders Text bringt manche beachtenswerte Forschungsergebnisse, u. a. wird die bisher ungedeutet gebliebene Gewandstudie Nr. 500 in überzeugender Weise auf die Berliner Madonna von 1506 (Nr. 557 F.) bezogen.

Heft 4 der „Rassegna d'arte" (geleitet von Guido Cagnola und Francesco Malaguzzi-Valeri) bringt einen Aufsatz von M. Logan über zwei unbekannt gebliebene Bilder von Matteo di Giovanni, Bemerkungen zu Cavazzola von G. Frizzoni und einen Artikel von Cagnola über Bildnisse von Bernardino de Conti (dazu die Abbildungen der Porträts aus der Sammlung Thiem in San Remo, aus der Kollektion A. Morrison in London, aus der Galerie der Marchesi d'Angrogna in Turin und aus dem kaiserlichen Schloß in Berlin).

Heft 5 derselben Zeitschrift enthält eine Studie über die Italiener in Amerikanisch-Cambridge von F. Mason Perkins, einen Artikel über die Zeichnungen zu Oxford von Corrado Ricci, einen über die Galerie zu Neapel von mehreren Autoren und Beiträge zur Donatelloforschung.

„Kunst und Kunsthandwerk", Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, herausgegeben und redigiert von A. v. Scala und Franz Ritter (Wien, Artaria & Cie.), Jahr VIII, Heft 3, wie die ganze Zeitschrift vortrefflich illustriert, enthält einen Artikel von Klara Ruge über die „Vergleichende Kunstausstellung amerikanischer und ausländischer Gemälde in New York", über „Metallarbeiten von Omar Ramsden und Alwyn Carr" von P. G. Konody, über „Medardo Rosso" von Ludwig Hevesi, über „Altthüringer Porzellan" von E. W. Braun

und zahlreiche kleinere Mitteilungen, die in anderen Rubriken nach Möglichkeit besprochen werden.

Der „Frankfurter Bücherfreund“, Mitteilungen aus dem Antiquariat Joseph Baer & Co., Jahr IV, Heft 4, beschreibt „Ein Skizzenbuch Joachim von Sandrarts“, das in den Jahren 1621 bis 1623 entstanden ist. Beigegeben die Abbildung der alten Mainbrücke in Frankfurt nach einer Federzeichnung von Sandrart aus dem erwähnten Skizzenbuch.

Eine sehr willkommene Erscheinung sind die „Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur“, herausgegeben von Dr. Ernst Jaffé und Dr. Curt Sachs (Berlin, Edmund Meyer). Diese neue Veröffentlichung, die erst seit dem Januar 1905 erscheint, unterrichtet nach Möglichkeit rasch über die neuesten Publikationen kunstgeschichtlicher Art, die in Form von Büchern oder Zeitschriftenartikeln erschienen sind. Unter den Mitarbeitern sind unter anderen Professor Semper, Dr. Max J. Friedländer, Dr. Georg Gronau, Ludwig Justi zu bemerken.

„Die Kunst für Alle“, herausgegeben von F. Schwartz (München, F. Bruckmann A. G.) widmet in Heft 15 einen reich illustrierten Artikel dem Maler Albert von Keller zu seinem 60. Geburtstag (F. v. Ostini). „Die Zukunft der Kunstausstellungen“ wird besprochen durch Hans Rosenhagen. Das Heft enthält überdies Berichte über Ausstellungen, Sammlungen, einzelne Künstler und vermischte Nachrichten.

Die Artikel in der „Gazette des beaux-arts“ und der „Chronique des arts et de la curiosité“ werden nächstens besprochen, desgleichen der Inhalt der „Zeitschrift für bildende Kunst“, der „Kunstchronik“ und des Beiblattes „Der Kunstmarkt“, wie denn auch noch weitere Kunstzeitschriften in anderen Rubriken genannt werden sollen.

BRIEFKASTEN.

Herrn H. in W . . . . . n. Die Photographie, die Sie mir vor einiger Zeit sandten, entspricht weder einem Werke des Lebrun, noch einem des Boucher, sondern hängt jedenfalls mit Antoine Coypel zusammen. Dieselbe Komposition ist in Folio von Audran 1693 und kleiner im Gegensinne von A. Duflos gestochen.

— x in W. Die Darstellungen der Stadt Delft nach der Pulverexplosion im Jahre 1654, wie sie von Egbert van der Poel gemalt sind, haben gewiß mehr Interesse als die nächtlichen Brände desselben Malers. Die Exemplare, auf die ich im vorigen Jahre bei Gelegenheit des Besuches in der Sammlung Lippmann-Lissingen aufmerksam gemacht habe, sind folgende: ein Bild im Ryksmuseum zu Amsterdam, neue Nr. 1889, ein weiteres in der Nationalgalerie zu London Nr. 1061, eines in der Wiener Sammlung Lippmann-Lissingen, ein anderes, das ich beim Kunsthändler Friedr. Schwarz anfangs Dezember 1904 gesehen habe, endlich noch eine sehr interessante, vortreffliche Farbenskizze, die sich vor Jahren bei Huybrechts in Antwerpen befunden hat. Das Bild bei Lippmann-Lissingen stammt aus der Sammlung Erasmus Engert, war später bei Epstein und kam 1873 in Wien im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zur Ausstellung (hierzu den Katalog jener Ausstellung von Werken alter Meister, ferner Zeitschrift für bildende Kunst, 1871, S. 279 und 1874, S. 63). Ein Exemplar (ob identisch mit dem bei Schwarz, kann ich nicht angeben) war 1892 in der Auktion Thoré in Paris (hierzu Repertorium für Kunstwissenschaft, XVI, S. 119). Bilder dieser Art dürften heute unter 1000 Kronen nicht zu haben sein und ich meine, daß Sie ein gutes Exemplar auch mit 2000 nicht überzahlen. Sehr geschätzt sind auch die Küchenstilleben des E. v. d. Poel. Bezüglich der Brände, bitte, achten Sie auf A. Colonia, Ph. van Leeuwen, ja sogar auf Trauttmann, die ähnliche Szenen in ähnlicher Weise gemalt haben. Die Brände im Rudolfinum zu Prag und bei J. V. Novak ebendort sind z. B. von Ph. v. Leeuwen. Die Literatur über E. v. d. Poel und die genannten Künstler ist sehr heimtückisch versplittert. Falls Sie sich dem Gegenstand weiter nähern wollen, erbitte ich neuerliche Anfrage.

Herrn G. K. in W. Bisher war es mir unmöglich, wieder auf K . . . . . zurückzukommen.

Herrn R. R. in I. Sie fragen nach landschaftlichen Darstellungen im hohen Mittelalter und möchten womöglich ihre Vorgeschichte kennen lernen. Ohne ein ganzes Buch zu schreiben, läßt sich in diesem Falle keine rechte Antwort geben. Ich finde auch nicht Zeit, meine Kollektaneen durchzusehen und muß einiges wenige aus dem Gedächtnis mitteilen. Bitte, beachten Sie, daß fürs hohe Mittelalter hauptsächlich einzelne streng stilisierte Motive in Betracht kommen, nicht ganze Landschaften. Eine reiche Ausbeute werden Sie auf mittelalterlichen Reliefs finden, und was die Buchmalerei bietet, ist nahezu unübersehbar viel. Darstellungen nur mit Landschaft, ohne Figuren gehören im Mittelalter zu den größten Seltenheiten. Als Vorbilder mancher stilisierter Motive werden Sie wohl römische Reliefs annehmen können. Ich erinnere mich an einen römischen Grabstein im Maximilianmuseum zu Augsburg, auf dem ein stilisierter Baum vorkommt. Sie werden die nahe Verwandtschaft der Reliefs aus dem hohen Mittelalter mit diesem römischen Vorbild bald herausfinden. Wüßte ich erst, was für Zwecke Sie verfolgen, so könnte ich Ihnen eventuell mit Notizen, Bausen, Photographien und anderen Abbildungen dienen.

Herrn S. M. in G. Wenn eine Rechnung über bestimmte Dinge zu einem Ergebnis führt, das man nach allem übrigen geraden Denken als Unsinn bezeichnen muß, so nimmt man an, daß die Rechnung falsch ist und nicht, daß die Tatsachen keine Tatsachen sind. Diese Schlußfolgerung läßt sich auch auf die idealistische Philosophie anwenden.

Fräulein L . . . in W. Wie Sie die Sache auffassen, kann ich dabei nicht ernst bleiben. Bitte, verglasen Sie doch Ihre Bilder hinten und vorne, stecken Sie dann das ganze in einen Reithofferschen Regenmantel, wickeln Sie es hierauf in warme kameelhärene Decken, verschließen Sie es endlich in einer großen eisernen Kasse. Auch dann sind Sie nicht sicher, daß Sie nicht etwa beim Herausnehmen einen neuen Sprung entdecken. Aber lassen Sie das Bild doch überhaupt in der Kasse. Denn Gemälde sind ja doch nicht dazu da, angeschaut, sondern „konserviert“ zu werden.

Frau T. W. in O. Leopold Burgers Lebensgang ist nach guten Quellen zuerst ausführlich mitgeteilt worden in der „Wiener Montagsrevue“ vom 11. Jänner 1904, und zwar aus Anlaß der Burgerausstellung im Hagenbund.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 K 20 h = 1 M.
Klischees von der „Graphischen Union“. — Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER ZU RICHTEN NACH WIEN, IV. - SCHLÜSSELGASSE 3. -

II. Band. JUNI 1905. Heft 3.

DÜRER UND DIE EPHEBENFIGUR VOM HELENENBERGE.

Dürers zeitweiliges Bestreben, die Vorzüge antiker Bildwerke für sein Kunstschaffen auszunützen, ist der Forschung seit Jahren geläufig. Thausing und seine Schule haben auf diesem Gebiete gearbeitet, und mit größerer oder kleinerer Treffsicherheit sind antike Werke namhaft gemacht worden, die Dürer gekannt haben kann und die er möglicherweise für Zeichnungen, Gemälde und Stiche irgendwie benützt hat.*) Bei Gelegenheit der Dürerstudien, die ich in den 1880er Jahren lebhaft betrieb**), fiel mir die unverkennbare Verwandtschaft auf, die zwischen mehreren Dürerschen Gestalten und der Ephebenstatue von Helenenberg, damals noch gewöhnlich Hermes von Virunum genannt und im unteren Belvedere zu Wien aufgestellt, obwaltet. Reichliches Material an Abbildungen und Auszügen aus alten Quellen wurden zusammengetragen. Aber mit Ausnahme einer Fußnote in einer Veröffentlichung Robert von Schneiders und einer Anmerkung in meinem Hefte vom Sehen in der Kunstwissenschaft gelangte über meine Vermutungen nichts in die Öffentlichkeit. Andere Studien verschlangen Zeit und Aufmerksamkeit. Erst jetzt ergibt sich Gelegenheit, auf die damaligen Gedankenverbindungen wieder zurückzukommen, sie von Neuem durchzunehmen und endlich zu veröffentlichen.

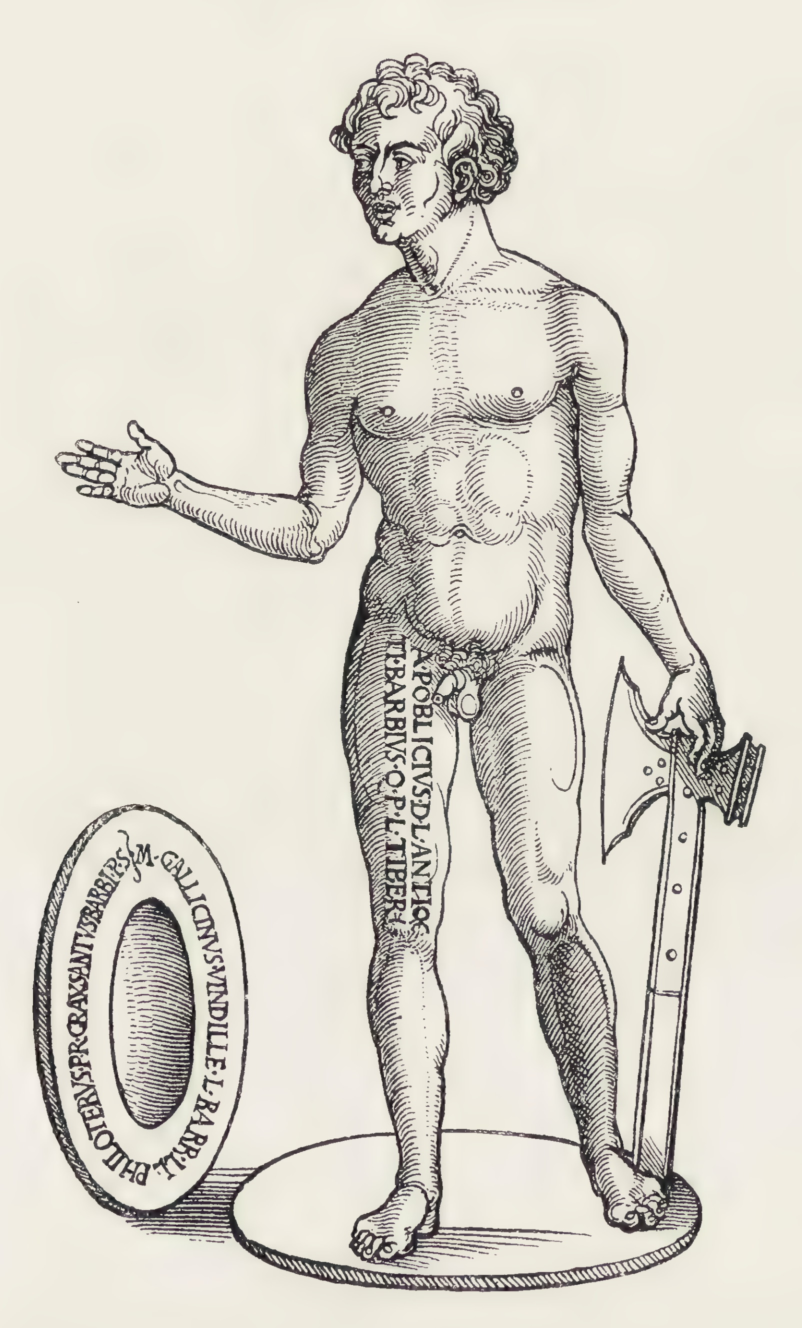
Zunächst hatte ich hauptsächlich an den Adam des Kupferstiches (Bartsch 1), an die vorbereitende Zeichnung von 1504 in der Sammlung Lanna in Prag, an den Adam des Gemäldes in Madrid und an die Apollozeichnungen Dürers gedacht, deren Beinstellungen mit der des Adam verwandt sind. In dieselbe Gruppe gehört auch der Adam in der Albertina und das Skizzenblatt mit dem schildhaltenden nackten Krieger ohne Kopf in den Uffizien. Durch die breitangelegte Veröffentlichung der Handzeichnungen Dürers von Friedrich Lippmann wurde dann der Gesichtskreis erweitert, und in dieselbe Gruppe von männlichen Figuren mußten auch noch der Äskulap aus der Sammlung Beckerath (Lippmann Nr. 181) und der nackte Krieger mit Keule und Schild aus der Sammlung

*) Hierzu: Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung, Bd. I, S. 413 ff., Bd. II, S. 283 ff., Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, III, S. 106 ff., und „Jahrbücher des Vereines von Altertumsfreunden in den Rheinlanden", Bd. 82, S. 229 ff.

**) Damals veröffentlichte ich das Heft „Zur Kritik von Dürers Apokalypse und seines Wappens mit dem Totenkopfe" (Wien 1884), auch bearbeitete ich den Dürerkodex der Ambrasersammlung für das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, Bd. V, wobei freilich durch die Regestenform kritische Erörterungen aufs engste Maß eingeschränkt waren.



Dürers Zeichnung mit dem Krieger. (Mit Benützung der Abbildung bei L. Justi. Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Verlag K. W. Hiersemann.)



Die Statue vom Helenenberge im Wiener Hofmuseum nach dem Holzschnitt bei Apianus,

Bonnat (Lippmann Nr. 351) eingereiht werden.*) Einer Vermutung von Max Lehrs folgend**), betrachtete man die Figuren dieser Gruppe als freie Nachahmungen des Apoll vom Belvedere, und noch vor wenigen Jahren hat sich auch Ludwig Justi mit dieser Ansicht einverstanden erklärt.***) Gewiß liegt auch die Möglichkeit vor, daß Dürer von der Apollofigur, die gegen Ende des XV. Jahrhunderts zu Capo d'Anzo (Antium) gefunden worden ist, durch eine Zeichnung Kenntnis erhalten hat. Justi meint, Jacopo de Barbari hätte eine solche Abbildung etwa 1503 in Wittenberg dem deutschen Meister vermittelt. Und ohne Zweifel — das ist längst eingehend erörtert — gibt es genug der Übereinstimmungen in der Haltung der Dürerschen Figuren aus der Adam-Apollogruppe mit der Beinstellung und sonstigen Haltung des Apoll vom Belvedere. Vom Kopf muß man dabei freilich jedesmal gänzlich absehen. Wirklich überzeugend ist die Analogie zum Apoll vom Belvedere nur an der Dürerzeichnung im British Museum. Hier entspricht wenigstens die Wendung des Kopfes ungefähr der Statue. Das oben erwähnte Studienblatt in den Uffizien mit dem nackten Schildträger ist vielleicht durch Mantegna beeinflußt. Beim Adam von 1504 ist die Kopfwendung eine gänzlich andere als beim Apoll vom Belvedere.

Nun will ich die Vermutung eines Zusammenhanges einiger der erwähnten Dürerschen Figuren mit dem Apoll vom Belvedere nicht geradewegs abweisen. Aber eine zweite Möglichkeit sei immerhin aufgedeckt, nämlich die, daß die Dürerschen Zeichnungen, wie sie oben zusammengestellt worden sind, durch die Ephebenstatue vom Helenenberge angeregt sein können. Für die Figuren Adams und die Apollzeichnungen mögen sich die Gründe für Apoll vom Belvedere und für die Statue vom Helenenberge die Wage halten, vielleicht auch für den Äskulap der Sammlung Beckerath. Bei der Zeichnung aus der Sammlung Bonnat aber, d. i. bei dem Blatte mit dem matten nackten Krieger, der die Linke auf eine Keule stützt und mit der rechten einen Schild von italienischem Zuschnitt hält, dürfte sich ein bedeutender Ausschlag des Züngleins nach der Seite der Ephebenstatue vom Helenenberge ergeben. Diese Angelegenheit soll nun untersucht werden. Die beigegebenen Abbildungen werden das ihrige tun, uns rasch in die Mitte der Angelegenheit zu führen.

Links haben wir eine etwas verkleinerte Nachbildung der Dürerschen Zeichnung vor uns, rechts ein Faksimile des ältesten Holzschnittes, der die Statue vom Helenenberge wiedergibt. Wenn wir von den Beigaben absehen und von den dadurch bedingten Unterschieden in der Haltung der Arme und Hände, so erscheint der Holzschnitt nahezu als variierte Nachahmung der Zeichnung mit verwechseltem Rechts und Links. Sogar in den Köpfen ist eine Verwandtschaft nicht abzuleugnen. Die

---

*) Von den Apollzeichnungen kommen in Frage: Das Blatt der Sammlung Poynter (Lippmann 179) und der Apoll im British Museum (Lippmann 233). Sie sind neuestens wieder abgebildet bei Ludwig Justi, „Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers" (Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1902).

**) Vgl. Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung, II, S. 283 ff.

***) Justi, a. a. O., S. 5 und 69. — Zum Apoll vom Belvedere vgl. H. Thode: Die Antike in den Stichen Marcantons, denselben im Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen, Bd. III („Dürers antikische Art") und in den Jahrbüchern des Vereines von Altertumsfreunden im Rheinlande, 82. Heft (1886), M. Lehrs, a. a. O., S. 285 ff., ferner die Literatur, die bei Friedrichs und Wolters (die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt, S. 601) zusammengestellt ist.

leicht vorgeneigte Haltung ist genau dieselbe auf der Zeichnung und auf dem gegensinnigen Holzschnitte, und die Wendung beider Köpfe betrifft wenigstens dieselbe Seite, auch wenn der Kopf in der Zeichnung sich mehr dem Viertelprofil nähert, wogegen die Haltung des Gesichtes im Holzschnitt als Halbprofil bezeichnet werden kann. Die Art der Behaarung ist dieselbe. Der Hauptunterschied zwischen beiden Abbildungen liegt darin, daß man die ganze Zeichnung zierlich nennen muß, neben der Plumpheit des wenig feinen Holzschnittes, für den gelegentlich ohne nähere Begründung Ostendorfer verantwortlich gemacht wird.*) Mit der bekannten Figur des Apoll vom Belvedere verglichen, läßt sich dagegen in diesem Falle kaum eine andere Analogie finden, als der Umstand, daß ein Bein feststeht und das andere, nur leicht den Boden berührend, nachgezogen wird. Aber sogar dieses Motiv ist nicht genau dem Apoll vom Belvedere entnommen, bei welchem Standbein und Spielbein in viel größerem Abstand gehalten sind, als auf unserer Zeichnung. Bei Dürers Zeichnung zum Adam von 1504 ist der Abstand beider Füße doch merklich größer als hier und damit eine Anlehnung an den Apoll vom Belvedere viel eher möglich, als bei der Zeichnung mit dem nackten Krieger.

Prüfen wir nun die Chronologie der Angelegenheit. Die abgebildete Zeichnung mit dem nackten Krieger ist nicht datiert. Vergleichungen mit datierten Blättern lehren aber, daß man den nackten Krieger weder in die frühe Zeit Dürers schieben dürfte, noch in die letzte Periode. Justi mag Recht behalten, wenn er dieses Blatt in die Zeit

*) Hierzu Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, II, 206 ff., Naglers Monogrammisten und J. C. Brunet „Manuel du libraire et de l'amateur de livres" (I, 1860, Artikel Apianus).

gegen 1507 versetzt. Um diese Zeit ist sie gewiß entstanden. Die Statue vom Helenenberge*) (anbei eine Abbildung nach der Bronzefigur, die jetzt im Wiener Hofmuseum aufgestellt ist) ist 1502 ausgegraben worden, eine Zeitangabe, an der bisher niemand gerüttelt hat. Zunächst sei also festgestellt, daß die Statue einige Jahre früher aufgefunden worden, ehe die Zeichnung entstanden ist.

Es spricht aber noch manches andere für einen Zusammenhang der Zeichnung mit der Ephebenstatue. Der Fund des sogenannten Hermes, später Antinous und noch anders benannt, der jetzt als ein Sieger im Fünfkampf gedeutet wird**), geschah nördlich der Alpen in deutschen Landen und das in Kärnten nahe bei Maria Saal nicht allzuweit von Klagenfurt auf dem Helenenberge. Die neu aufgefundene, im ganzen ziemlich wohl erhaltene antike Figur muß zur Zeit des aufblühenden Humanismus starkes Aufsehen erregt haben, um so mehr als sie auch eine Inschrift trug, somit ebenso für Altertumsforscher wie für Kunstfreunde interessant war. Die Umstände, überdies die Größe der Figur und ihr für Laien und Sachverständige leicht faßlicher Wert dürfte bald Zeichnungen danach

*) Hierzu in erster Linie Robert von Schneider: „Die Erzstatue vom Helenenberge, Festschrift zur Begrüßung der XLII. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Wien" (Wien, 1893) und derselbe neuerlich im „Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses" (Wien 1895), wo überall die ältere Literatur genannt ist. Zu dieser auch: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, XII (1872), S. 352, ferner Pöllnitz Memoiren (auf 1730 bezüglich), 2. Aufl., S. 91, Ph. W. Gercken: Reisen II (1784), S. 9, Elise van der Recke: Tagebuch I, S. 35 f. — Siehe auch Frimmel. Vom Sehen in der Kunstwissenschaft, S. 18.

**) Dieselbe Deutung wird man auch der Ephebenfigur zu geben haben, die 1900 in Pompeji gefunden worden ist.



veranlaßt haben, und daß man bald sogar an eine wissenschaftliche Veröffentlichung dachte*), läßt sich wohl annehmen, auch wenn eine solche erst spät, 1534, im Druck erschienen ist. Die Fixigkeit unserer heutigen Büchermacherei kann ja nicht als Maßstab fürs erste Viertel des XVI. Jahrhunderts gelten.**)

Vom neuen herrlichen Funde wird man auch schon deshalb zu hören bekommen haben, weil er in den Besitz eines mächtigen kunstsinnigen Kirchenfürsten, des Bischofs Matthäus Lang v. Wellenberg (1468 — 1540), übergegangen war. Lang von Wellenberg verwaltete seit 1501 die Diözese Gurk, zu deren Bischof er wenige Jahre später ernannt wurde. 1513 erhielt er die Kardinalswürde. 1515 wurde er Koadjutor des Erzbischofs von Salzburg, dem er 1519 in seiner Würde nachfolgte. Die Statue wurde aus Kärnten nach Salzburg mitgenommen. Daß Dürer mit Lang von Wellenberg in Verbin-

*) Die Veröffentlichung, die ich meine, und aus der die eine Abbildung entnommen ist, hat folgenden Titel: „Inscriptiones sacrosanctae vestutatis . . Magnifico viro D. Raymundo Fuggers.. Petrus Apianus Mathematicus Ingoldstadiensis et Bartolomeus Amantius Ded.... Ingolstadii in aedibus Apiani anno MDXXXIIII.“

*) Über die ältesten Nachrichten von der Statue berichtet Rob. von Schneider a. a. O. Der von Schneider angeführte Brief, der die Statue erwähnt, an König Maximilian gerichtet, muß in die Zeit vor der Kaiserkrönung von 1508 fallen. — Zu Petrus Apianus vgl. die gewöhnlichen biographischen Nachschlagebücher und Corpus inscriptionum latinarum, (VI. Bd., 1. Teil (1876), Henzen und De Rossi „Index auctorum“, S. XLVII.)

dung gestanden hat, ist für die Zeit gegen 1519 eine ausgemachte Geschichte. Dürer zeichnete, wie Ch. Ephrussi nachgewiesen hat, den Kardinal in seiner mittleren Lebenszeit. Die Zeichnung befindet sich in der Albertina zu Wien (Lippmann Nr. 548, kleinere Abbildung bei Ephrussi) und stellt den Kardinal in einem Alter von etwa 40—50 Jahren dar. Lang v. Wellenberg ist 1468 geboren, dürfte also durch Dürer ungefähr zwischen 1508 und 1518 porträtiert worden sein. Dann schrieb Dürer etwa 1519 (nicht aber früher) an Wolf Stromer, der im Dienste Langs von Wellenberg stand: „Mein gnädigster Herr von Saltzburg hat mir bei seim Glasmaler ein Brief zugeschickt . .“ *) Das sind nun freilich Datierungen, die zum Teil viel später fallen, als die wahrscheinliche Entstehungszeit der Zeichnung mit dem nackten Krieger. Wir haben vermutet, daß dieses Blatt um 1507 entstanden ist. Aber ein deutlicher Wink ist doch immerhin durch all die angeführten Beziehungen Dürers zu Lang von Wellenberg gegeben. Sehen wir indes von einer Hypothese ganz ab, daß dem Maler etwa durch Kardinal Lang von Wellenberg eine Zeichnung der Statue gesendet worden wäre. Nehmen wir die allgemeine Wahrscheinlichkeit. Wäre es denn überhaupt denkbar, daß Dürer von dem Funde nichts erfahren, und daß er sich nicht um eine Zeichnung nach der Figur bemüht haben sollte. Der gelehrte Freund Pirkheimer, mit der Publikation des Apianus in Verbindung stehend **), mußte doch darum wissen. Es ist zudem gar nicht ausgeschlossen, daß Dürer die Figur selbst gesehen hat, als er seine italienische Reise (die zweite, wenn man an die erste glauben will) unternahm.

Nach all dem Vorgebrachten ist wohl mehr als eine bloße Möglichkeit nachgewiesen, daß Dürer durch die Ephebenstatue vom Helenenberge beeinflußt worden ist. Die Sache erhebt sich sogar zur h o h e n W a h r s c h e i n l i c h k e i t, wenn noch folgendes beachtet wird.

Vergleichen wir nochmals die Zeichnung Dürers mit dem nackten Krieger und den alten Holzschnitt nach der Statue vom Helenenberge. Überaus bezeichnend für die starke Ähnlichkeit scheinen mir besonders die Linien, die Schulter und Hals verbinden. Sie weichen in beiden Fällen ganz wesentlich von den Formen der Statue ab. Dürer hat diese Begrenzungen in seiner Zeichnung zu einer Kreislinie herangezwungen, wie die Abbildung deutlich zeigt. Dort sind die Linien der Konstruktion besonders betont. Dieselben konstruierten und n i c h t nach dem antiken Vorbild gezeichneten Linien fallen auch im Holzschnitt auf, der doch die antike Statue wiedergeben sollte. Überdies kommt im Holzschnitt auch noch ein Stück derselben Kreiskonstruktion ganz deutlich zum Vorschein am seitlichen Kontur der rechten Brustseite, wie denn überhaupt der ganze Oberkörper b e i d e r Figuren nach demselben Schema gezeichnet ist. Soll uns das nicht ein Fingerzeig sein? Wie wäre es doch, anzunehmen, daß Dürer nicht nur die Zeichnung mit dem nackten Krieger geschaffen hat, sondern daß er auch in irgendeiner Weise an dem Holzschnitt bei Apianus beteiligt ist? Seine Zeichnung für den Holzschnitt ist ja freilich nicht erhalten, vielleicht war sie auf dem Holzstock selbst gefertigt worden, aber der Mangel einer erhaltenen Dürerschen Vorzeichnung schließt nicht aus, daß die Figur

*) Thausing: Dürers Briefe S. 45 (siehe auch Dürer, 2. Aufl. II, S. 156). Eine bessere Wiedergabe des Briefes und weitere Literaturangaben bei K. Lange und F. Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 65. Mit dem gnädigsten Herrn von Salzburg kann doch nur Lang von Wellenberg gemeint sein.

**) Vgl. die Vorrede zu den Inscriptiones sacrosanctae vetustatis.

des Holzschnittes einmal eine Dürersche Redaktion erfahren hat. Derlei Erwägungen, die sich zunächst etwas dreist ausnehmen, gewinnen immer mehr an Halt, wenn man den Beziehungen Dürers zum Werk des Apianus weiter nachgeht. Da ist sogleich das Titelblatt mit Merkur als Überreder, das ohne Zweifel auf eine Dürersche Zeichnung zurückgeht. Diese hat sich erhalten und befindet sich jetzt im Wiener Hofmuseum.*) Dürer dürfte also wohl eine Zeichnung des Epheben vom Helenenberge durch Lang von Wellenberg, Pirkheimer oder sonst jemanden erhalten haben. Danach hat er, das ist höchstwahrscheinlich, für Apianus einen Holzstock gezeichnet, auf dem aber die plumpen Hände des Holzschneiders alle feinen Züge des großen Künstlers so weit verdorben haben, daß man nur noch aus den auffallenden Proportionen und gezwungenen Konstruktionen auf Dürer zurückschließen kann. Daneben hat Dürer aber auch für sich eine Figur (vielleicht mehrere) nach dem Epheben gezeichnet. Am deutlichsten zeigt unter den publizierten Dürerzeichnungen der nackte Krieger mit Keule und Schild den Zusammenhang mit dem Epheben vom Helenenberge. Eine Möglichkeit solchen Zusammenhanges liegt auch vor beim Äskulap der Sammlung Beckerath und bei den Figuren aus der Gruppe der Adamgestalten und Apollozeichnungen. Doch wird man bei diesen, besonders beim Apoll im British Museum, mit Lehrs immerhin auch an den Apoll vom Belvedere als Vorbild denken können.

So etwa möchte ich die Ergebnisse der knappen Untersuchung zusammenfassen.

*) Zu diesen Fragen vgl. Otto Jahn „Aus der Altertumswissenschaft“ (1868), S. 335 ff. Mit Dürer dürften auch die zwei Merkurfiguren und der Herkules zusammenhängen, die bei Apianus auf S. CCXXX, S. CCCCXXII und S. CLXX f. vorkommen.

EIN WERK AUS DER BONIFAZIO-GRUPPE IN DER SAMMLUNG GERSTLE ZU WIEN.

Das anbei abgebildete Gemälde mit einer Madonna und zwei anbetenden Engeln läßt sich im Kunsthandel verhältnismäßig weit zurück verfolgen. 1824 ist es durch Pietro Anderloni als Tizian im Gegensinne des Originals gestochen worden.*) Ehemals befand sich das Bild bei der Gräfin Pino in Mailand. Die späteren Besitzer waren die Kunsthändler Artaria u. Fontaine in Mannheim, Josef Wahle, Professor Dr. Rinecker in Würzburg, dann der Wiener Händler Georg Plach**). Endlich kam es zum kaiserlichen Rat Max Gerstle in Wien. Gerstle hat es bei der Versteigerung des Plachschen Nachlasses 1885 erstanden und seither festgehalten. Es ist das Hauptbild seiner umfangreichen Gemäldesammlung. Eine vorzügliche photographische Aufnahme wird der Güte des Besitzers verdankt.

Die Benennung des wertvollen Bildes ist nicht so leicht zu geben, als manche wohl meinen. An der älteren Taufe auf Tizian kann aus mehreren Gründen nicht festgehalten werden, und schon in der Tizianmonographie von Crowe und Cavalcaselle (deutsche Ausgabe, II., S. 721) ist es aus der Reihe der zuverlässigen Tizians gestrichen und dem „Polidoro Lanzani“ zugewiesen worden. Die Malergruppe, aus der die umstrittene Madonna hervorgegangen ist, hat seit den Tagen der Plachschen Versteigerung viel mehr Beachtung gefunden als früher, und besonders dankt man dem emsigen Forscher Gustav Ludwig reichliche urkundliche Mitteilungen über die Maler, die für das Bild in Frage kommen können, das sind der alte Bonifazio und seine Gehilfen und Schüler. Wenn ich auch den „Polidoro Lanzani“, der nach Ludwigs Funden eigentlich Polidoro de Renzi del quondam Paolo da Lanzano heißt†), nicht gerade-

*) Eine Abbildung des Stiches findet sich in dem Buche von Emilio Anderloni „Opere e vita di Pietro Anderloni“ (Mailand 1903). Tafel VII zu S. 53 ff. — Vgl. zum Stich auch die letzten Nachträge zu Füßlis großem Künstlerlexikon (S. 128). — Eine Abbildung nach Anderlonis Stich in Holzschnitt (aus H. A. Käseberg & Örtels Anstalt) wurde 1885 in der Leipziger Illustrierten Zeitung veröffentlicht (Nr. 2217 vom 27. Dezember 1885).

**) Zu den Besitzern vgl. Naglers Lexikon und den „Katalog der Kunstsammlungen aus dem Nachlasse des Herrn Georg Plach, Kunsthändlers und Experten in Wien“ (Wien, C. J. Wawra 1885, S. 190), ferner Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV. S. 64.

†) Vgl. G. Ludwig im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 1902, Heft 1.

Wenig beachtete Bilder, die ich dem Polidoro da Lanzano zuschreiben möchte, befinden sich u. a. in der Stiftsgalerie zu St. Florian und in der Magdeburger Galerie. Das Gemälde in St. Florian, ein überhöhtes Bild, zeigt rechts Maria mit dem Kind auf



Bonifazio de Pitati: Madonna, durch Engel verehrt. (Wien, Sammlung des Herrn kais. Rats Max Gerstle.)

wegs als Autor nennen will, so meine ich doch auf die Gruppe des Bonifazioanhangs hinweisen zu dürfen. Das Bild der Sammlung Gerstle zeigt ganz deutlich die Gesichtstypen, die Baumkronen, die Vordergrundspflanzen, wie sie bei dieser Gruppe nicht selten vorkommen. Die Findung des Moses in der Brera zu Mailand sei beispielsweise zur Vergleichung herangezogen als Werk des Bonifazio de Pitati*). Man möge ferner die viel schwächeren Schulbilder mit der Findung Mosis beachten, die sich in Dresden und in der Wiener Akademie befinden.**) Für das Wiener Bild mit der Findung Mosis wird eine Mitarbeiterschaft des Polidoro da Lanzano anzunehmen sein; denn eine nahe Stilverwandtschaft mit dem leidlich gut beglaubigten Bilde (heilige Familie) der kaiserlichen Galerie zu Wien†) und dem durch Boschini ihm zugeschriebenen

dem Schoß, links den heiligen Hieronymus und den Johannesknaben, der das Lamm hält. Das Bild ist als Bonifazio katalogisiert. In der Magdeburger Galerie dürfte der angebliche Jacopo Bassano: Heilige Familie und Magdalena, dem Polidoro zufallen. (Berliner Katalog von 1883 und „Verzeichnis der im Vorrat der [Berliner] Galerie befindlichen sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde“. Berlin 1886, S. 147, Nr. 317.) — Die in versteckten Privatsammlungen befindlichen Bonifazios, die wirklichen und vermeintlichen alle kritisch durchzunehmen, wäre eine besondere Aufgabe. Die wichtigsten Werke, besonders die in Wien und Venedig, sind durch G. Morelli und G. Ludwig besprochen worden. Bemerkungen zu diesen Bildern konnten auch durch mich selbst beigebracht werden im Repertorium für Kunstwissenschaft, in der Chronique des arts et de la curiosité (1886, S. 277) und in der Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Noch gar nicht beachtet ist der Umstand, daß Bilder aus der Bonifaziogruppe auch in den niederländischen Versteigerungen des XVIII. Jahrhunderts vorgekommen sind. Als Beispiele notiere ich nur eine Geburt Christi 1735 im Haag und 1738 in Brüssel ein Urteil des Paris (Hoets Katalogsammlung. I. S. 445 und 533).

*) Photographiert von Montabone (Nr. 339) und von Brogi (Nr. 2597).

**) Hierzu Woermanns Katalog der Dresdener Galerie und Frimmel: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, IV. Kapitel, S. 20 und 132 sowie G. Ludwig a. a. O., wo die zwei Findungen des Moses abgebildet sind.

†) Über diesen Frimmel: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. I. 4.

Gemälde (Ausgießung des heil. Geistes) in Venedig*) läßt sich nicht abstreiten.

Die Madonna mit den zwei Engeln in der Sammlung Gerstle steht aber bei aller Verwandschaft mit Polidoro doch höher, als dieser, wenn auch schätzbare doch gewiß nicht gerade eminente Venezianer. Das fragliche Bild steht dem guten Bonifazio de Pitati, wenn dieser der Schöpfer der besten Bilder aus der Gruppe sein sollte, viel näher als dem minderen Polidoro da Lanzano. Zur Vergleichung bilde ich einen Ausschnitt aus Bonifazios Findung Mosis ab, aus dem vielbewunderten Bilde der Brera in Mailand.



Bonifazio de Pitati: Findung Mosis (Ausschnitt aus dem Bilde in der Brera zu Mailand).

Die Bonifaziogruppe folgt im allgemeinen der Tizianschen Weise, und dieser ganz allgemeine tiziansche Charakter, der auch dem Bild bei Gerstle anhaftet, mag ehedem dazu Anlaß gegeben haben, das Bild als Werk des großen Cadoriners zu führen und stechen zulassen.

*) Hierzu Ludwig a. a. O.

DAS SIGNIERTE WERK DES JACOB ISAAKSZ VAN SWANENBURGH IN DER GALERIE ZU KOPENHAGEN.

Die Leitung der königlichen Galerie zu Kopenhagen erweist, so meine ich, der Wissenschaft einen dankenswerten Dienst, indem sie gestattet, das einzige signierte Bild von Jacob Isaaksz van Swanenburgh, das man bis heute kennt, in Abbildung zu veröffentlichen. Ich will nicht versäumen, vor allem für das freundliche Entgegenkommen der Galeriedirektion meinen besten Dank zu sagen. Schon im vorigen Jahre hatte ich mich um die Abbildung beworben; sie wurde auch bald gesendet, doch haben Hindernisse privater Natur die Besprechung des Bildes verzögert.

Da erschien vor nicht langer Zeit ein Artikel über unseren Swanenburgh in der „Chronique des arts et de la curiosité“*), der nun das Hervorsuchen des Bildes beschleunigt. Beschrieben ist es schon im vorzüglichen Galerie-Katalog von Dr. Karl Madsen. Dort ist auch die Inschrift

„1628
IACOMO
SWANEN
BVRGH“

mitgeteilt. Erwähnungen des Bildes sind verstreut in der Literatur über Rembrandt — Swanenburgh war doch Rembrandts erster Lehrer gewesen — und in den Handbüchern für Geschichte der Malerei. Es handelt sich jedoch heute nicht um eine Abhandlung über Swanenburgh, sondern nur darum, den Lesern dieser Blätter die Abbildung vorzuführen, festzustellen, daß das Bild wirklich in Kopenhagen (nicht in Stockholm, wie es gelegentlich heißt) zu finden ist, und die Vermutung zu äußern, daß ein angeblicher Dirk van Delen in der Galerie zu Augsburg ebenfalls ein Werk des J. I. van Swanenburg sei. Das Bild in Augsburg zeigt eine Darstellung, die der auf dem Kopenhagener Gemälde sehr verwandt ist.**) Von der Benennung Dirk van

*) 1905, S. 53 ff., mit Benützung der älteren Angaben in den Schriften der königlichen Akademie zu Neapel (Atti della Reale Accademica di Napoli XXIV. Bd., p. 490 ff.) und eines Artikels von Dr. A. H. L. Hensen in der Leydener Zeitschrift „De Katholiek“ (CXXVII. Bd., S. 1 ff.).

**) Katalog, alt Nr. 513, neu Nr. 650. Die Monogrammierung und Datierung des Bildes in Augsburg ist höchst unsicher, daher auch von der Monogrammentafel der älteren Kataloge übergangen. Ich konnte kaum Reste einer Jahreszahl unterscheiden und von den Buchstaben DD, die daneben stehen sollen, gar nichts. Freilich war die Beleuchtung eben nicht günstig.

Delen kann man nur annehmen, daß sie irgend einer Zerstreutheit ihr Dasein verdanke. Ich kann zu ihren Gunsten gar nichts vorbringen. Dazu bin ich dem individuellen Stil des Dirk van Delen zu genau nachgegangen. Dann habe ich die Bilder in Kopenhagen und in Augsburg verhältnismäßig bald nacheinander gesehen, so daß eine Vergleichung im Gedächtnis immerhin Aussichten auf brauchbare Ergebnisse gewährt.

Das Bild in Kopenhagen ist in hellen, für Italien etwas kühlen Tönen gehalten. Man muß zugestehen, daß es mehr durch seine Darstellung, als durch das künstlerische Gewicht anzuziehen versteht. Der Platz vor dem Riesenbau der Kirche San Pietro in Vaticano ist so wiedergegeben, wie ihn der Künstler zur Zeit seines Aufenthaltes in Rom von ungefähr 1608—1617 kennen gelernt hat. Das Bild ist, nach der Jahreszahl 1628 zu schließen, in Holland gemalt. Rembrandt hat es vielleicht gesehen und nicht ohne gegenständliches Interesse betrachtet. Daß er davon sonderlich viel in sein künstlerisches Fühlen und Schaffen aufgenommen hätte, wird kaum jemand behaupten wollen. Es steht um den Zusammenhang Rembrandts mit Swanenburgh ungefähr ebenso, wie um die künstlerischen Beziehungen zwischen Rubens und Tobias Verhaght. In beiden Fällen ist es überklar, daß die genialen Schüler mit Raschheit über das Können der Lehrer hinausgewachsen waren und nur in äußerlicher und ziemlich unwesentlicher Art mit ihren ersten Meistern zusammenhängen.



J. J. van Swanenburgh: Platz vor der Peterskirche in Rom (Königliche Galerie zu Kopenhagen).

AUS DER LITERATUR.

Rudolf Burckhardt: „Cima da Conegliano, ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento.“ Leipzig, Karl W. Hiersemann 1905. Gr.-8°.

Wer den trefflichen Cima da Conegliano zu schätzen wußte, hat es gewiß vor Zeiten lebhaft bedauert, daß es kein gut gearbeitetes Verzeichnis der Werke Cimas gab. 1893 erschien zwar ein gutes Buch über den Maler von Monsignore Botteon und Stadtsekretär Aliprandi. Aber das Buch war und ist im deutschen Kunsthandel so gut wie gar nicht zu haben. (Ich für mein Teil z. B. mußte es in Conegliano selbst kaufen.) Unter solchen Umständen dürfte schon die Herausgabe einer deutschen Monographie über Cima da Conegliano an und für sich eine gewisse Freude erwecken. Ist die Monographie nun auch noch gelungen, wie die vorliegende von Rudolf Burckhardt, so ist man wohl sicher, daß sie in weiten Kreisen Anerkennung und Lob finden wird. Burckhardt hat seinen Cima tüch-

tig durchstudiert, besonders in ästhetischer, auch in kunstgeschichtlicher Beziehung; die Verlagshandlung hat das Werk mit vielen Abbildungen ausgestattet und für guten Druck und manche andere glänzende Äußerlichkeit Sorge getragen. Eine kurze Einleitung gibt (nach Botteon) die wenigen sicheren Daten, die man von Cimas Leben hat. Der Künstler ist 1459 oder 1460 geboren, hieß Giambattista und hat den Beinamen Cima von seinen Vorfahren, die in Conegliano „Cimatori" (Tuchscherer) waren. 1484 Tod des Vaters. 1488 vorübergehende Tätigkeit in Vicenza. 1489 noch in Conegliano nachweisbar. 1492 in Venedig seßhaft. Bleibt, Reisen ausgenommen, in Venedig bis August 1516. Dann wieder Conegliano. Dort dürfte er 1517 oder 1518 gestorben sein. Den Hauptbestandteil des Buches bildet die eingehende Besprechung der Werke Cimas in zeitlicher Reihenfolge. Die Madonna in der Weinlaube von 1489 macht den Anfang. Burckhardt nimmt Anlaß, in diesem Abschnitt auch die Vermutung zu äußern, daß Bartolomeo Montagna Cimas erster und bedeutendster Lehrer gewesen. Nun folgt das Dombild in Conegliano von 1493*). — In Conegliano beim Dom befindet sich eine kleine Scuola, („Scuola dei battudi"), ein Bruderschaftsraum der mit Wandmalereien geschmückt war. Manches ist noch erhalten gewesen, als ich in den 1890er Jahren dort war. Und nach den Resten notierte ich mir, diese Wandmalereien seien aus der Zeit und Richtung des Cima. Zwei Christusgesichter an der Straßenwand des Raumes hatten ganz besonders die Weise des Malers verraten, der wohl, wie für den Dom selbst, so auch für den Bruderschaftsraum dabei gearbeitet hat. Das Dombild ist ja doch im Auftrag dieser Scuola von Cima gemalt worden. Vielleicht hängt diese Arbeit, die Cima übrigens gar nicht in der ganzen Ausdehnung eigenhändig gemacht haben muß, mit dem Geschenk zusammen, das er der Scuola versprochen hatte. (Urkunde vom Januar 1492, mitgeteilt bei Botteon S. 196 ff. — „promisit facereunum donum dictescole".)



Cima da Conegliano: Madonna mit dem Erzengel Michael und dem Heiligen Andreas. — Galerie zu Parma (Klischee aus R. Burckhardt: Cima da Conegliano. — Leipzig, Karl W. Hiersemann.)

*) Von der Inschrift des Bildes war vor einigen Jahren nur mehr folgendes wirklich leserlich:
„Clariss . . . ac equestris ordinis uiri francisci
quadr. uij ductu : auspicio . . hec"
Alles übrige unklar. Bei Botteon (S. 90) eine alte Abschrift von 1772. Botteon teilt auch interessante Einzelheiten über den jeweiligen Zutand des Bildes und über die Restaurierungen mit. 1774 war es schon stark mitgenommen, und an vielen Stellen blickte der weiße Grund durch. In den 1830er Jahren restaurierte und übermalte es Barbini mit so wenig Erfolg, daß schon 1857 wieder eine sogenannte Wiederherstellung vorgenommen werden mußte.

Wie sich die Angelegenheit dieses Geschenkes, das ursprünglich als Preisermäßigung gedacht war, weiter entwickelt hat, ist aus den bisher gedruckten Urkunden nicht zu entnehmen.

Die Bilder in Santa Maria dell' orto zu Venedig und einige weitere Werke geben Burckhardt Gelegenheit, über das landschaftliche Element in Cimas Werken zu sprechen, und auch spätere Arbeiten Cimas werden mit diesen oder jenen anregenden Bemerkungen versehen. Burckhardt gibt jedesmal eine Art Beschreibung, ästhetische Würdigung und die Herkunft des Bildes, soweit sie zu ermitteln ist. Manche werden es vermissen, daß keine Angaben über die Inschriften gemacht werden und daß die Abbildungen, z. B. die alten Stiche nicht zusammengestellt sind. In eingehender Weise erörtert Burckhardt sodann „Cimas Werden" und „Cimas Wesen" sowie die Bedeutung des Malers für die Kunstgeschichte Venedigs. Ein Verzeichnis der Werke Cimas, nach Aufbewahrungsorten zusammengestellt, ist willkommen. Dann folgen mehrere Exkurse, deren letzter von Pasqualinus Venetus handelt.

Als Probe einer Abbildung habe ich die nach dem großen Altarbilde in der Galerie zu Parma gewählt, weil dieses Bild eine Figur enthält, die nahezu gleichlautend auf dem großen Cima der Wiener Akademie wiederkehrt. Es ist der heilige Andreas rechts im Gemälde. Auf eine gewisse Verwandtschaft, nicht Übereinstimmung mit einer Figur des Thomasbildes in London scheint dagegen Burckhardt einiges Gewicht zu legen (S. 48 und 55).

In der neuen Monographie über Cima liegt eine Arbeit vor, deren Nützlichkeit in die Augen springt; auch wenn dadurch die ältere Arbeit von Botteon und Aliprandi für die Forschung nicht überflüssig gemacht worden ist. Zur raschen Übersicht über die erhaltenen Bilder des Cima ist das neue Buch vorzüglich geeignet, wozu auch die zahlreichen Abbildungen vieles beitragen.

Karl Chytil „Die Kunst in Prag zur Zeit Rudolf II." (herausgegeben vom kunstgewerblichen Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag 1904, 8°).

Vor Jahren hat A. v. Perger in bezug auf die Geschichte der rudolfinischen Kunstkammer in Prag Bahn gebrochen durch die Veröffentlichung alter Inventare. Venturi, Ilg und Jos. Neuwirth haben dann weitergebaut, so Ilg z. B. durch den Vortrag über Kaiser Rudolf II. als Kunstfreund und Neuwirth durch „Rudolf II. als Dürersammler" (Wien, 1893). Da sie freundlich als brauchbar anerkannt wurden, darf ich wohl auch meine eigenen Bemühungen um die Angelegenheit erwähnen. Sie sind hauptsächlich in dem Kapitel über die Gemälde Rudolfs II. verarbeitet worden, wie es in der „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen" (S. 99 ff.) 1899 erschienen ist. Olof Granbergs Arbeiten sind für den Gegenstand von Bedeutung, nicht zuletzt die Monographie „Om Kejsar Rudolf II: s Konstkammare. . . ." (Stockholm 1902). H. Modern hat das Thema auf Grundlage eingehender Forschungen gelegentlich gestreift, desgleichen Ed. Chmelarz, Dr. K. Buchwald und noch andere. An die Reihe dieser Namen schließt sich nun K. Chytil an, der in dem neuen Buche eine Übersicht über das Kunstleben am Hofe Kaiser Rudolf II. zu Prag zusammenstellt und durch zahlreiche Abbildungen anschaulich macht. Plastik, Malerei, Kleinkunst verschiedenster Art werden berücksichtigt und aus der Reihe der Künstler, die irgendwie mit Prag zur Zeit Rudolfs II. zusammenhingen, dürften nur wenige übergangen oder übersehen sein. Eberhard Siemer, der in die Gruppe gehört, obwohl er in den Listen nicht unter den Hofkünstlern genannt wird, wäre vielleicht zu berücksichtigen gewesen. In der Sammlung des Monsignore Techet zu Graz fand sich ein signiertes Kalligraphiebuch aus dem Jahre 1606 von diesem E. Siemer.*) Aus dem Inhalt geht unzweifelhaft hervor, daß es für Kaiser Rudolf II, gemalt ist, doch war es 1629 schon in anderem Besitz. Ein Vermerk, den ich rasch notiert habe, sagt: 1629 H. Stain.. d. Elter von Wissendal so von Kay(serlichem) Adel und dem löblichen Hauss zu Österreich Hoffdiener zugehörig". Zierwerk und Schrift sind vorzüglich geraten, weniger die figürlichen Beigaben. Das Büchlein ist mir außer Sicht gekommen, sonst würde ich es eingehend beschreiben.

Manche Bemerkungen in Chytils Buch zum Wurzelbauerbrunnen, zu Adriaen de Vries, Paul van Vianen**) Kaspar Lehmann, Jobst Burgi und anderen Plastikern oder Kunstgewerblern seien hier nur en passant erwähnt, wogegen für die Gemäldekunde hervorzuheben ist, daß auch die rudolfinischen Maler und Stecher in Chytils Buch durch Wort und Abbildung Berücksichtigung finden, wenngleich der Autor gerade auf diese Künstlergruppe weniger als auf Kunstgewerbler geachtet hat. Die Abbildungen nehmen nur auf Eg. Sadeler, B. Spranger, Hans v. Aachen und Petrus Stefani Bezug. Nicht unerwünscht ist die Mitteilung des Porträts von Ottavio Strada,

*) Vgl. Mitteilungen des Österreichichen Museums für Kunst und Industrie. März 1893.

**) In bezug auf Vianen sei nebstbei bemerkt, daß das Stift Heiligenkreuz interessante alte Gipsabgüsse nach Arbeiten des Vianen besitzt.

dem Hofantiquar des Kaisers. Strada hat im Kunsthandel um 1600 eine Rolle gespielt, und Egidius Sadeler hat sein Brustbild gestochen. Dieses Porträt, ein seltenes Blatt, ist nach dem Exemplar der Sammlung A. v. Lanna bei Chytil nachgebildet.

Felix Graf Stainach: „Die Bildersammlung der k. k. Bezirkshauptmannschaft Tulln" (Wien, 1905). Kl.-4°.

Ernst Jaffé: „Joseph Anton Koch, sein Leben und sein Schaffen" (Sonderabdruck aus der Ferdinandeumzeitschrift, III. Folge, Heft 39). 8°.

Ludwig Hevesi: „Rudolf von Alt, Variationen" (Wien, Konegen 1905). Kl.-4°.

Wilhelm Ostwald: „Kunst und Wissenschaft" (Vortrag, gehalten zu Wien am 27. November 1904). Leipzig, Veit & Cie. 1905. 8°.

Dr. Josef Bersch: Die Malerfarben und Malmittel. Eine Darstellung der Eigenschaften aller im Handel vorkommenden Farben und Malmittel (Öle, Firnisse, Lacke usw.), deren Untersuchung auf ihre Echtheit, erlaubte und unerlaubte Zusätze und Verfälschungen. Für Kunstmaler, gewerbetreibende Maler, Anstreicher, Lackierer, Firnis-, Lack-, Farbenfabrikanten und Farbenhändler. A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig.

Dr. Josef Bersch: Lexikon der Farbentechnik. Handbuch der Farben-Fabrikation, Färberei, Bleicherei und Zeugdruckerei. A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig.

„Oud Holland, nieuwe Bijdragen voor de geschiedenis der nederlandsche Kunst, Letterkunde, Nyverheid, enz", redigiert von Dr. A. Bredius und E. W. Moes, XXII. Jahrgang, 3. Ablieferung enthält Artikel von C. W. Bruinvis (Caspar Benoist Zijdewever te Alkmaar), Dr. J. A. F. Orbaan (Italiaansche gegevens), Emile Gavelle (Un tableau hollandais au Musée Clermond-Ferrand), E. W. Moes (Korte mededeelingen over nederlandsche Plaatsnijders), W. Zuidema (Abraham de Coninck) und von Bredius und Martin (Nieuwe Bijdragen tot de Geschiedenis van het Leidsche S. Lukasgild).

Rassegna d'arte. diretta da Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri. (Mailand, Menotti, Bassani & Co.) V. Jahr, Juniheft. Von großem Interesse sind Cagnolas Mitteilungen über Francesco Napoletano, einen Schüler Lionardos. G. Frizzoni macht sehr beachtenswerte Bemerkungen über einige Bilder in den Uffizzien und in der Pittigalerie zu Florenz, worauf Malaguzzi-Valeri von einigen kleinen lombardischen Meistern handelt. Zahlreiche Notizen füllen ferner noch das Heft.

Die „Rassegna bibliografica dell' arte italiana", herausgegeben von Professor Egidio Calzini (Ascoli Piceno, Tipografia economica), enthält in den jüngst ausgegebenen Lieferungen Artikel über Andrea del Sarto (von C. J. Cavallucci), über ein Fresco von Ottaviano Nelli in Gubbio (von G. Mazzatinti) über Melozzo da Forli (von E. Calzini), Mitteilungen über urbinatische Maler des XVI. und XVII. Jahrhunderts und solche, die für Urbino tätig waren (von Ercole Scatassa), endlich eine Bibliographie, die nach den italienischen Provinzen geordnet ist.

RUNDSCHAU.

Amsterdam. Im Kupferstichkabinett des Rijksmuseums hat Moes eine Ausstellung englischer Schwarzkunstblätter angeordnet.

Bologna. Hier hat sich ein Komitee gebildet, das sich zur Aufgabe gemacht hat, eine Büste des Annibale Caracci auf dem Grab des Künstlers im Pantheon zu Rom aufzustellen. (L' Arte, S. 226.)

Dresden. Über einige Neuigkeiten, die aus der königlichen Gemäldegalerie zu melden sind, äußert sich Direktor K. Woermann im Dresdner Journal vom 12. November 1904 und 18. April 1905 folgendermaßen: „Die Generaldirektion der Kgl. Sammlungen hat von der Großen Kunstausstellung nachträglich noch das schöne Bild „Der Vogelsteller" von Thomas Couture (1815 bis 1879), dem Lehrer Feuerbachs, für die Gemäldegalerie erworben, ein Bild, das, seit es auf der Exposition Centennale der letzten Pariser Weltausstellung aus dem Privatbesitze wieder auftauchte, vielfach bewundert worden ist. Aufgehängt ist es im Raume 34. Gleichzeitig haben Courbets „Steinklopfer" einen Ehrenplatz im Saal 37 gefunden; und neu aufgehängt ist im Raum 25 auch „Das Wartezimmer im Gericht" von Hugo Oehmichen, ein Vermächtnis des vor kurzem verstorbenen Rechtsanwalt Hofrat Lesky, welcher der Galerie schon zu Lebzeiten die beiden bedeutenden Bilder „Pan und Syrinx" von Böcklin und „Dianabad" von Franz Dreber geschenkt hatte.

Der Überfüllung der Räume des XIX. Jahrhundertes in unserer Galerie ist dadurch abgeholfen worden, daß die älteren italienischen Bilder, die sich bisher in den Erdgeschoßräumen 39 bis 43 befanden, in den sogenannten „Italienischen Pavillon" (Räume R. S.) übergeführt worden sind, der wieder geöffnet werden wird, eine Anzahl älterer Dresdner Bilder des XIX. Jahrhundertes aber in den genannten Erdgeschoßräumen untergebracht, außerdem

aber eine Anzahl von Bildern der neueren Abteilung durch Beschluß der Generaldirektion der Königl. Sammlungen zur leihweisen und widerruflichen Abgabe an den Kunstverein in Plauen und an die Kunsthütte in Chemnitz, beziehungsweise an das dort zu errichtende Neue Museum bestimmt worden sind. Nachdem nun, von Dresdner Gebäuden abgesehen, auch noch die Städte Döbeln, Mylau und Waldheim, ihren seit Jahren wiederholten Anträgen entsprechend, mit einigen Bildern für ihre Rathäuser leihweise bedacht worden sind, konnten Gesuche jüngeren Datums nicht mehr berücksichtigt werden, wie eine weitere Abgabe von Galeriebildern jetzt überhaupt auf Jahre hinaus nicht mehr in Aussicht genommen werden kann."

Über die Erwerbungen aus den ersten Monaten des laufenden Jahres schreibt Woermann: „Unter den älteren Ölgemälden sind zunächst die beiden prächtigen, 1514 von der Hand Lukas Cranachs d. Ä. ausgeführten lebensgroßen Bildnisse hervorzuheben, die Herzog Heinrich den Frommen und seine Gemahlin Katharina von Mecklenburg in ganzen Gestalten vor schwarzem Grunde darstellen. Die hohen jungen Ehegatten, die 1512 Hochzeit gemacht hatten, sind in reichster, mit echtem Gold durchzogener Zeittracht wiedergegeben. Der Herzog im Pluderanzug trägt einen Federblumenkranz und ist im Begriffe, sein Schwert zu ziehen. Die Herzogin im Kleide von rotem Sammet und Goldbrokat legt die beringten Hände vorn übereinander. Hinter dem Herzog fletscht ein großer weißer Hund die Zähne. Vor der Herzogin steht ihr langhariges, hinten geschorenes weißes Hündchen. Diese berühmten Bilder, die zu den besten eigenhändigen Werken des Almeisters der sächsischen Kunst gehören, sind uns Dresdnern freilich gute alte Bekannte. Befanden sie sich doch bis vor einigen Wochen in unserem Königl. historischen Museum, und gehörten sie doch 1899 zu den Zierden unserer Cranach-Ausstellung. Ihre Verpflanzung vom Historischen Museum in den Bau Sempers aber, die nach freundschaftlicher Vereinbarung zwischen den Direktoren der beiden Sammlungen von der Generaldirektion der Königl. Sammlungen genehmigt wurde, wird sie vielen Dresdnern doch in neuem Lichte, ja gewissermaßen als neue Erwerbungen erscheinen lassen; und die Kunstfreunde Dresdens und aller Länder werden es Herrn Direktor Koetschau Dank wissen, daß er freudig und überzeugt die Hand dazu geboten hat, die besten Bilder des älteren Cranach, die Dresden besitzt, an dem Orte unterzubringen, wo sie in gutem Lichte und in ebenbürtiger Gesellschaft von weit zahlreicheren Besuchern gewürdigt werden können, als an ihrem bisherigen Platze, so ehrenvoll dieser an sich war. Die Bilder sind in dem Zimmer des Holbeinschen Morett, des feinen kleinen van Eyckschen Altars und des großen Dürerschen Altars aufgestellt worden, dessen Eigenhändigkeit neuerdings von geschätzter Seite, abr doch auch nur von dieser einen Seite, unserer Überzeugung nach mit Unrecht bezweifelt worden ist. Jedenfalls sind in diesem Raume jetzt die besten Werke Dürers, Holbeins und Cranachs, die unsere Galerie besitzt, vereinigt worden.

Durch Ankauf aus Staatsmitteln aber gelangte die Dresdner Galerie vor kurzem in den Besitz einer großen Landschaft des Rembrandt-Schülers Philips Koninck. Das mächtige Bild, das im Kabinett 10 des ersten Obergeschosses Platz gefunden hat, stellt einen Blick von bebauten Dünenhöhen über die weite, von schimmernden Wasserarmen durchzogene Ebene dar, über welche die Schatten der am Himmel dahinziehenden Wolken ein eigenartiges, wechselndes Helldunkel verbreiten.

In der Mitte zwischen diesen älteren und den neuerworbenen neueren Bildern steht eine Folge von 14 Miniaturbildchen, die ein dankenswertes Vermächtnis des am 4. Februar d. J. verstorbenen Fräuleins Ottilie Kriebel bilden. Wenn die Künstler dieser Bildchen, die der Wende des XVIII. zum XIX. Jahrhundert angehören, auch schwer zu nennen sind — einige von ihnen scheinen von der Hand Chr. Gottl. Dolsts (1740 bis 1814) herzurühren —, so erregen sie doch schon wegen der Persönlichkeiten Interesse, die sie darstellen. Eines stellt den Prinz-Regenten Franz Xaver von Sachsen, eines die Kurfürstin von Maria Antonie, Prinzessin von Bayern, dar, nicht weniger als sieben von ihnen aber vergegenwärtigen uns Friedrich August den Gerechten in verschiedenen Lebensaltern und in den Uniformen verschiedener seiner Regimenter. Auch veranschaulichen diese kleinen Kunstwerke, die im Miniaturenfach D des Kabinettes 22 im östlichen Erdgeschoß untergebracht werden sollen, die verschiedenen Techniken, derer die Miniaturenmaler jener Zeit sich bedienten. Die meisten sind auf Elfenbein, einige in Email auf Kupfer, eines von ihnen ist auf Porzellan gemalt.

Die beiden bedeutenden Werke aber, durch welche die Abteilung neuerer Bilder dieser Tage bereichert worden ist, verdankt die Galerie dem Akademischen Rat, der sie aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung mit einem Zuschuß aus Privathand erworben hat. Beide rühren von keinem Geringeren als von Adolf Menzel her. Das eine ist das 1891 gemalte feine kleine Gouachebild, das im Nach-



Rembrandt: Die Blendung Simsons. (Frankfurt a. M. Galerie des Städelschen Kunstinstituts.) (Klischee von J. Löwy.)

trag zu Jordans und Dohmes Menzelwerk als „Im Biergarten. Nach Erinnerungen aus Kissingen“, bezeichnet aber, mit der „Brunnenpromenade in Kissingen“, die sich im Leipziger Privatbesitz befindet, nicht, wie es geschehen, verwechselt werden darf. Das kleine Bild ist in den einzelnen Gestalten und Gruppen, die das Treiben in einer vornehmen Gartenwirtschaft veranschaulichen, äußerst fein beobachtet und wird nicht minder fein von einem zarten, grauen Luftton zusammengehalten. Das andere Bild Menzels, das für die Galerie erworben worden, ist der vielbesprochene, 1888 entstandene „Markt von Verona“, auch als „Piazza d'Erbe“ bezeichnet, das einzige große Bild, in dem der Meister ein italienisches Motiv verarbeitet, zugleich das letzte große Ölgemälde, das er geschaffen hat.“

Als neueste Ankäufe sind zu nennen Gerhard v. Kügelgen: Bildnis des Kunstkritikers Chr. L. Fernow und K. D. Friedrich: Hünengrab im Schnee (D. N.).

Frankfurt a. Main. Die Leitung des Städelschen Kunstinstitutes hat den großen Rembrandt: Die Blendung Samsons (auch Triumph der Dalila genannt) aus der Wiener Galerie Schönborn-Buchheim um 380.000 Kronen (das ist etwas mehr als 300.000 Mark*) angekauft. Die Angelegenheit ist durch verschiedene Stimmen in sehr verschiedenfarbigem Licht dargestellt worden. An dieser Stelle darf ich mich wohl auf die Mitteilung des Tatsächlichen beschränken. Die beigegebene kleine Abbildung, noch nach einer alten Aufnahme gefertigt, hat lediglich den Zweck, die trockene

*) Der Preis ist in den meisten Notizen, die man zu lesen bekam, unrichtig angegeben.

Notiz äußerlich ewas zu betonen. Solange das Bild in dem ungünstigen Licht gehangen, das man ihm in der bisherigen Aufstellung nur hatte verschaffen können, war eine befriedigende photographische Aufnahme nahezu ausgeschlossen. In dieser Beziehung dürfte jetzt ein neues Zeitalter für das kostbare, in vielen Richtungen höchst interessante Bild anbrechen. Sollte der alte Firnis entfernt oder aufgehellt werden, so kann auch die Wirkung des eigenartigen Gemäldes noch sehr gewinnen. Die Geschichte dieses Rembrandt, der aus dem Jahre 1636 stammt, ist, soweit sie damals nur irgendwie zugänglich war, in Heft III (S. 73 ff.) der neuen Folge meiner kleinen Galeriestudien zusammengestellt worden.*) Seitdem hat die Durchforschung des gräflich Schönborn-Buchheimschen Archivs durch Herrn Archivar Dr. Fritz Reeger bedeutende Fortschritte gemacht. Mußte mir Reeger 1896 noch erklären, daß bis dahin über den Rembrandt nichts Urkundliches gefunden war, so erfuhr ich vor wenigen Jahren durch denselben Archivar, daß sich unerwartete Funde ergeben haben. Der große Rembrandt ist zu Zeiten des Fürstbischofs Friedrich Karl von Schönborn (dieser starb 1746) in der Residenz zu Würzburg gewesen. Ich hoffe nach einiger Zeit den Wortlaut der Urkunde in der Beilage zu diesen Blättern mitteilen zu können. Der wesentliche Inhalt des Reegerschen Fundes stand vor kurzem schon im „Frankfurter Generalanzeiger“ gedruckt (Nr. 119 vom 21. Mai 1905). Wäre die Fabel von dem Auffinden des Schönbornschen Rembrandt unter alter Packleinwand in den 1850er Jahren nicht längst schon widerlegt, so müßte der neue archivalische Fund die Sachlage nunmehr unzweifelhaft klar machen.

Eine verhältnismäßig große Abbildung ist in Bode-Sedelmeyers Rembrandtwerk zu finden. Wie nunmehr die Sache liegt, haben wir wohl recht bald neue große und treffliche photographische Aufnahmen der Rembrandtschen Leinwand zu erwarten.

Gent. Seit sechs Jahren besteht in Gent eine Gesellschaft, die dahin wirkt, das Museum mit alten Bildern zu bereichern. Unter den Ankäufen aus dem Jahre 1904 befinden sich zwei altholländische Bilder, und zwar eine Kreuzigung von Jacob Cornelisz und eine Kreuzabnahme von Cornelius Enghelbrechts. Beide Gemälde stammen aus dem Dominikanerkloster in Gent, wohin sie während des protestantischen Bildersturms gerettet worden sein mögen (P. Bergmanns im „Bulletijn, uitgegeven door den nederlandschen oudheidkundigen Bond“ (VI. Jahr, Nr. 3).

*) Dort auch ein Lichtdruck nach diesem Bilde.

Hermannstadt. Vom 29. Juli bis 26. August l. J. veranstaltet der „Sebastian-Hann-Verein“ in Hermannstadt eine Kunstausstellung, die durch sehr zahlreiche Anmeldungen bereits gesichert ist. Dieselbe umfaßt ausschließlich siebenbürgische Künstler, doch hat man diesem Begriff eine so weite Deutung gegeben, daß nicht bloß in Siebenbürgen wohnende, sondern auch auswärts tätige Künstler, wenn sie nur aus Siebenbürgen stammen, zugelassen sind, wie z. B. Professor K. Ziegler-Posen und Hermann Giesel-Wien. (D. N.)

Leyden. Vor einiger Zeit wurde dem Museum durch den Konservator J. C. Overvoorde ein holländisches Triptychon aus dem späten Mittelalter geliehen. Es stellt Christus am Kreuz zwischen den zwei Schächern dar (W. Martin im „Bulletijn uitgegeven door den nederlandschen oudheidkundigen Bond“ VI, S. 17 f.).

Linz a. d. Donau. Das Museum Francisco-Carolinum hat eine Farbenskizze: Anbetung durch die Könige, mit der Signatur W. J. Kadorizi zum Geschenk erhalten (D. N.).

Paris. Der Louvre hat ein Hauptstück aus der alten Schule von Avignon erworben und zwar die Pietà aus dem Hospice de Villeneuve-lès-Avignon. (Chronique des arts et de la curiosité, S. 155.)

— Unter dem Vorsitz von M. Dujardin-Beaumetz hat eine Sitzung des Komitees stattgefunden, die auf die Feuersicherheit des Louvre zu achten hat, worauf bei einem Gang durch das Museum u. a. davon die Rede war, die Wohnungen von Angestellten im Louvregebäude aufzulassen und für die gesamten Räume ausschließlich Warmwasser zur Beheitzung einzuführen. Vor der Entfernung des Ministère des Colonies seien aber entscheidende Schritte unmöglich.

Prag. Mitte Mai ist in feierlicher Weise die Landesgalerie des Königreiches Böhmen eröffnet worden. Diese neue Galerie ist vorläufig im Kunstpavillon des Ausstellungsgebäudes in Baumgarten untergebracht. (Wiener Abendpost vom 15., 18. und 20. Mai 1905.)

Rom. Für die Staatssammlungen sind Bilder von Cosimo Tura, M. Coltelini, Ortolano und anderen alten Meistern angekauft worden (L'Arte 1905, S. 227).

Wien. Im Künstlerhause ist das Kolossalgemälde von Adalbert Ritter von Kossak und Hans Temple ausgestellt, das Szenen des Schreckenstages von St. Petersburg (22. Jänner 1905) behandelt.

— „Kunst und Kunsthandwerk“ berichtet über den Zuwachs zur Kaiserlichen Galerie im Hofmuseum im Lauf des Jahres 1904. Es sind Werke zu nennen von Fr. Treml, Peter Krafft,



J. C. Ziegler, Karl Ruß, K. G. Hasenpflug, Ed. von Engerth, Karl Schweninger, L. Vöscher, Canon, Eugen Jettel und Olga Wisinger-Florian. Das Waldmüllersche Bild „Der erste Schritt" ist in den Blättern für Gemäldekunde schon erwähnt worden. Es gelangte als Widmung des Kaisers in die Galerie. Auch über die Neuerwerbungen der Kupferstichsammlung in der Hofbibliothek wird in „Kunst und Kunsthandwerk" Bericht erstattet.

— Die trecentistische Madonna, die unlängst in diesen Blättern als Neuerwerbung der Sammlung Weinberger in Wien erwähnt wurde, möge nun auch in Abbildung mitgeteilt werden. Das Bild wurde vermutungsweise dem Lorenzo Monaco zugeschrieben, und ich kann mich nicht recht entschließen, diese Benennung gänzlich fallen zu lassen. Irgend ein Zusammenhang mit gerade diesem Meister ist doch kaum zu leugnen. In neuester Zeit ist auf Grundlage einer schlechten kleinen Photographie durch Sirén die Benennung Parri Spinelli für das erwähnte Madonnenbild vorgeschlagen worden.*) Angesichts des Bildes selbst kann ich übrigens diese Benennung nur insoferne gutheißen, als sie auf Lorenzos Einfluß mittelbar hinweist. Spinellis eigenste Art ist in dieser Madonna nicht recht ausgeprägt. Sirén selbst geht der Richtung des Lorenzo Monaco so eifrig nach**), daß er wohl möglicherweise eine passendere Benennung für die Madonna bei Weinberger finden wird, als die des Parri Spinelli. Die beigegebene Abbildung möge die Aufmerksamkeit neuerlich auf das Bild lenken.

Große Kunst-Ausstellungen sind gegenwärtig zu sehen in Baden-Baden, Berlin, London (Royal Academy), Lüttich (Weltausstellung), München (neunte internationale Ausstellung), Rom, Turin und Venedig.

Wichtige Versteigerungen werden angekündigt durch Frederik Muller & Cie. im Amsterdam und zwar für den Oktober die Auktion der Düsseldorfer Sammlung Werner Dahl und für den November die einer ansehnlichen Wiener Sammlung. Schon Ende Juni kommen bei Muller & Cie. zum Verkauf die Galerie Tatarsky aus St. Petersburg und andere wertvolle Sammlungen mit interessanten Bildern, z. B. aus „Oud Rosenburgh" bei Amsterdam. Reich illustrierte, luxuriös ausgestattete Kataloge wurden versendet.

*) Vgl. Osvald Sirén „Don Lorenzo Monaco" (Straßburg, J. H. Ed. Heitz 1905, S. 173 f.). Das Bild der Sammlung E. Weinberger war vorher bei Böhler in München und ist dasselbe, das Sirén meint.

**) So in dem Artikel der Zeitschrift „L'arte" VII, 340 ff.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 K 50 h = 1 M. 30 Pf.
Klischees von der „Graphischen Union". — Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER ZU RICHTEN NACH WIEN, IV. - SCHLÜSSELGASSE 3. -

II. Band. JUNI 1905. Heft 3.

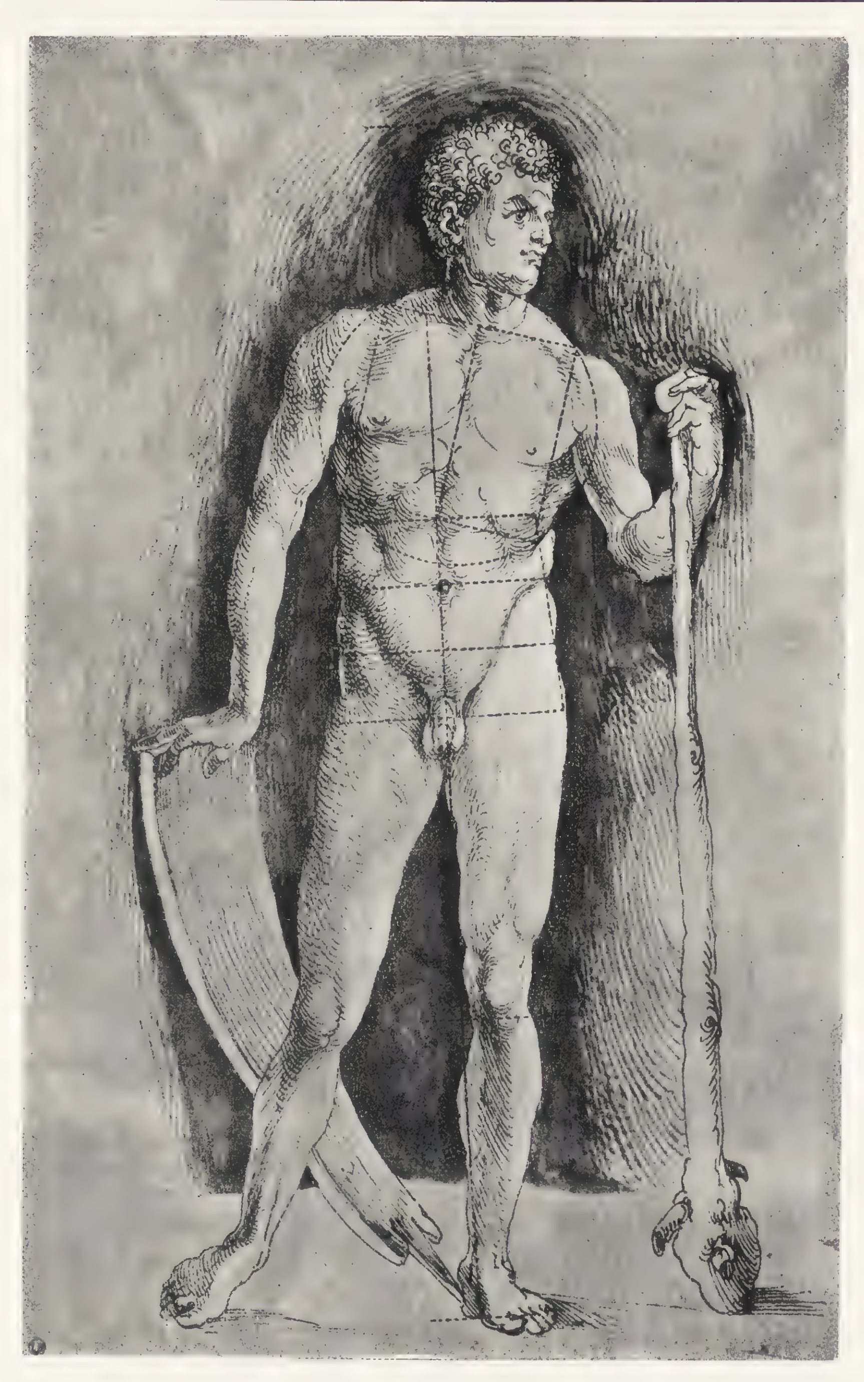
DÜRER UND DIE EPHEBENFIGUR VOM HELENENBERGE.

Dürers zeitweiliges Bestreben, die Vorzüge antiker Bildwerke für sein Kunstschaffen auszunützen, ist der Forschung seit Jahren geläufig. Thausing und seine Schule haben auf diesem Gebiete gearbeitet, und mit größerer oder kleinerer Treffsicherheit sind antike Werke namhaft gemacht worden, die Dürer gekannt haben kann und die er möglicherweise für Zeichnungen, Gemälde und Stiche irgendwie benützt hat.*) Bei Gelegenheit der Dürerstudien, die ich in den 1880er Jahren lebhaft betrieb**), fiel mir die unverkennbare Verwandtschaft auf, die zwischen mehreren Dürerschen Gestalten und der Ephebenstatue von Helenenberg, damals noch gewöhnlich Hermes von Virunum genannt und im unteren Belvedere zu Wien aufgestellt, obwaltet. Reichliches Material an Abbildungen und Auszügen aus alten Quellen wurden zusammengetragen. Aber mit Ausnahme einer Fußnote in einer Veröffentlichung Robert von Schneiders und einer Anmerkung in meinem Hefte vom Sehen in der Kunstwissenschaft gelangte über meine Vermutungen nichts in die Öffentlichkeit. Andere Studien verschlangen Zeit und Aufmerksamkeit. Erst jetzt ergibt sich Gelegenheit, auf die damaligen Gedankenverbindungen wieder zurückzukommen, sie von Neuem durchzunehmen und endlich zu veröffentlichen.

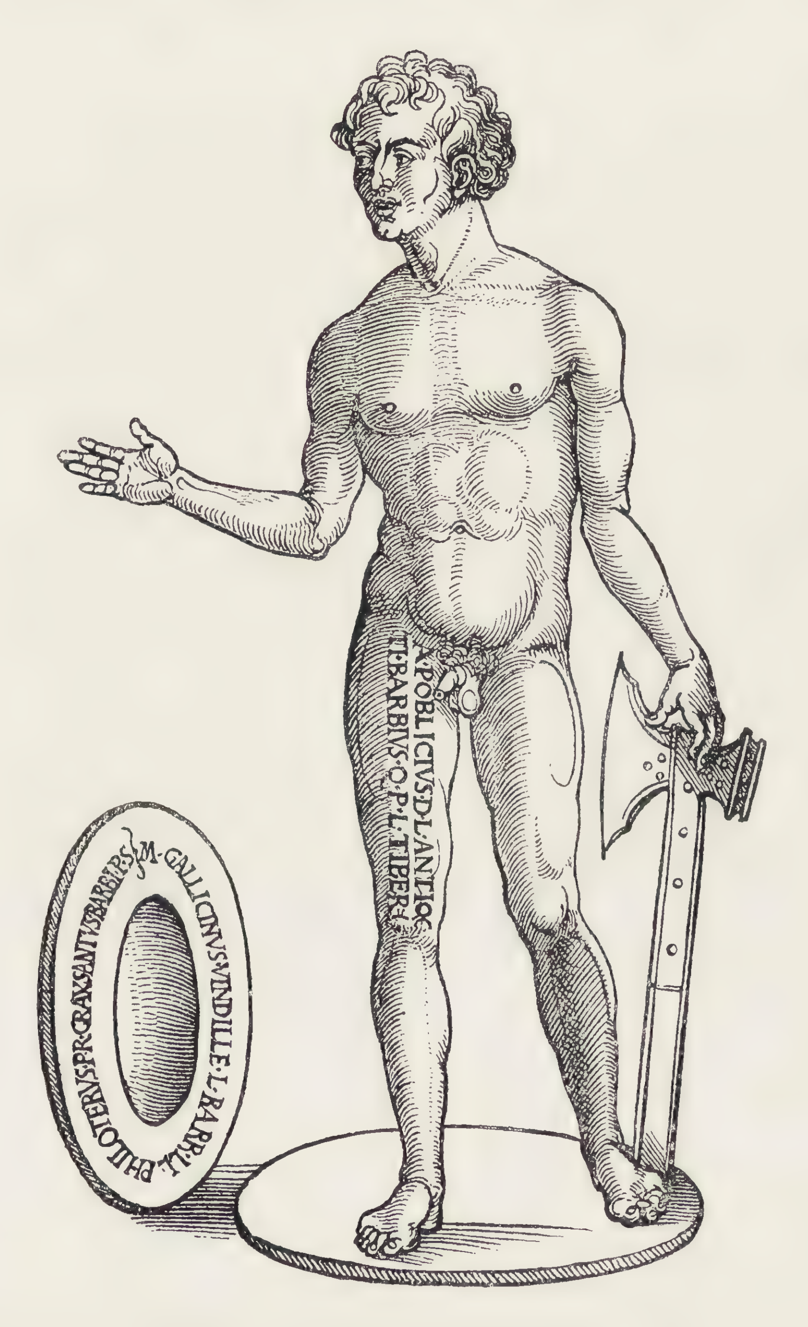
Zunächst hatte ich hauptsächlich an den Adam des Kupferstiches (Bartsch 1), an die vorbereitende Zeichnung von 1504 in der Sammlung Lanna in Prag, an den Adam des Gemäldes in Madrid und an die Apollozeichnungen Dürers gedacht, deren Beinstellungen mit der des Adam verwandt sind. In dieselbe Gruppe gehört auch der Adam in der Albertina und das Skizzenblatt mit dem schildhaltenden nackten Krieger ohne Kopf in den Uffizien. Durch die breitangelegte Veröffentlichung der Handzeichnungen Dürers von Friedrich Lippmann wurde dann der Gesichtskreis erweitert, und in dieselbe Gruppe von männlichen Figuren mußten auch noch der Äskulap aus der Sammlung Beckerath (Lippmann Nr. 181) und der nackte Krieger mit Keule und Schild aus der Sammlung

*) Hierzu: Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung, Bd. I, S. 413 ff., Bd. II, S. 283 ff., Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, III, S. 106 ff., und „Jahrbücher des Vereines von Altertumsfreunden in den Rheinlanden“, Bd. 82, S. 229 ff.

**) Damals veröffentlichte ich das Heft „Zur Kritik von Dürers Apokalypse und seines Wappens mit dem Totenkopfe“ (Wien 1884), auch bearbeitete ich den Dürerkodex der Ambrasersammlung für das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, Bd. V, wobei freilich durch die Regestenform kritische Erörterungen aufs engste Maß eingeschränkt waren.



Dürers Zeichnung mit dem Krieger. (Mit Benützung der Abbildung bei L. Justi. Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Verlag K. W. Hiersemann.)



Die Statue vom Helenenberge im Wiener Hofmuseum nach dem Holzschnitt bei Apianus,

Bonnat (Lippmann Nr. 351) eingereiht werden.*) Einer Vermutung von Max Lehrs folgend**), betrachtete man die Figuren dieser Gruppe als freie Nachahmungen des Apoll vom Belvedere, und noch vor wenigen Jahren hat sich auch Ludwig Justi mit dieser Ansicht einverstanden erklärt.***) Gewiß liegt auch die Möglichkeit vor, daß Dürer von der Apollofigur, die gegen Ende des XV. Jahrhunderts zu Capo d'Anzo (Antium) gefunden worden ist, durch eine Zeichnung Kenntnis erhalten hat. Justi meint, Jacopo de Barbari hätte eine solche Abbildung etwa 1503 in Wittenberg dem deutschen Meister vermittelt. Und ohne Zweifel — das ist längst eingehend erörtert — gibt es genug der Übereinstimmungen in der Haltung der Dürerschen Figuren aus der Adam-Apollogruppe mit der Beinstellung und sonstigen Haltung des Apoll vom Belvedere. Vom Kopf muß man dabei freilich jedesmal gänzlich absehen. Wirklich überzeugend ist die Analogie zum Apoll vom Belvedere nur an der Dürerzeichnung im British Museum. Hier entspricht wenigstens die Wendung des Kopfes ungefähr der Statue. Das oben erwähnte Studienblatt in den Uffizien mit dem nackten Schildträger ist vielleicht durch Mantegna beeinflußt. Beim Adam von 1504 ist die Kopfwendung eine gänzlich andere als beim Apoll vom Belvedere.

Nun will ich die Vermutung eines Zusammenhanges einiger der erwähnten Dürerschen Figuren mit dem Apoll vom Belvedere nicht geradewegs abweisen. Aber eine zweite Möglichkeit sei immerhin aufgedeckt, nämlich die, daß die Dürerschen Zeichnungen, wie sie oben zusammengestellt worden sind, durch die Ephebenstatue vom Helenenberge angeregt sein können. Für die Figuren Adams und die Apollzeichnungen mögen sich die Gründe für Apoll vom Belvedere und für die Statue vom Helenenberge die Wage halten, vielleicht auch für den Äskulap der Sammlung Beckerath. Bei der Zeichnung aus der Sammlung Bonnat aber, d. i. bei dem Blatte mit dem matten nackten Krieger, der die Linke auf eine Keule stützt und mit der rechten einen Schild von italienischem Zuschnitt hält, dürfte sich ein bedeutender Ausschlag des Züngleins nach der Seite der Ephebenstatue vom Helenenberge ergeben. Diese Angelegenheit soll nun untersucht werden. Die beigegebenen Abbildungen werden das ihrige tun, uns rasch in die Mitte der Angelegenheit zu führen.

Links haben wir eine etwas verkleinerte Nachbildung der Dürerschen Zeichnung vor uns, rechts ein Faksimile des ältesten Holzschnittes, der die Statue vom Helenenberge wiedergibt. Wenn wir von den Beigaben absehen und von den dadurch bedingten Unterschieden in der Haltung der Arme und Hände, so erscheint der Holzschnitt nahezu als variierte Nachahmung der Zeichnung mit verwechseltem Rechts und Links. Sogar in den Köpfen ist eine Verwandtschaft nicht abzuleugnen. Die

---

*) Von den Apollzeichnungen kommen in Frage: Das Blatt der Sammlung Poynter (Lippmann 179) und der Apoll im British Museum (Lippmann 233). Sie sind neuestens wieder abgebildet bei Ludwig Justi, „Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers" (Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1902).

**) Vgl. Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung, II, S. 283 ff.

***) Justi, a. a. O., S. 5 und 69. — Zum Apoll vom Belvedere vgl. H. Thode: Die Antike in den Stichen Marcantons, denselben im Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen, Bd. III („Dürers antikische Art") und in den Jahrbüchern des Vereines von Altertumsfreunden im Rheinlande, 82. Heft (1886), M. Lehrs, a. a. O., S. 285 ff., ferner die Literatur, die bei Friedrichs und Wolters (die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt, S. 601) zusammengestellt ist.

leicht vorgeneigte Haltung ist genau dieselbe auf der Zeichnung und auf dem gegensinnigen Holzschnitte, und die Wendung beider Köpfe betrifft wenigstens dieselbe Seite, auch wenn der Kopf in der Zeichnung sich mehr dem Viertelprofil nähert, wogegen die Haltung des Gesichtes im Holzschnitt als Halbprofil bezeichnet werden kann. Die Art der Behaarung ist dieselbe. Der Hauptunterschied zwischen beiden Abbildungen liegt darin, daß man die ganze Zeichnung zierlich nennen muß, neben der Plumpheit des wenig feinen Holzschnittes, für den gelegentlich ohne nähere Begründung Ostendorfer verantwortlich gemacht wird.*) Mit der bekannten Figur des Apoll vom Belvedere verglichen, läßt sich dagegen in diesem Falle kaum eine andere Analogie finden, als der Umstand, daß ein Bein feststeht und das andere, nur leicht den Boden berührend, nachgezogen wird. Aber sogar dieses Motiv ist nicht genau dem Apoll vom Belvedere entnommen, bei welchem Standbein und Spielbein in viel größerem Abstand gehalten sind, als auf unserer Zeichnung. Bei Dürers Zeichnung zum Adam von 1504 ist der Abstand beider Füße doch merklich größer als hier und damit eine Anlehnung an den Apoll vom Belvedere viel eher möglich, als bei der Zeichnung mit dem nackten Krieger.

Prüfen wir nun die Chronologie der Angelegenheit. Die abgebildete Zeichnung mit dem nackten Krieger ist nicht datiert. Vergleichungen mit datierten Blättern lehren aber, daß man den nackten Krieger weder in die frühe Zeit Dürers schieben dürfte, noch in die letzte Periode. Justi mag Recht behalten, wenn er dieses Blatt in die Zeit

*) Hierzu Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, II, 206 ff., Naglers Monogrammisten und J. C. Brunet „Manuel du libraire et de l'amateur de livres“ (I, 1860, Artikel Apianus).

gegen 1507 versetzt. Um diese Zeit ist sie gewiß entstanden. Die Statue vom Helenenberge*) (anbei eine Abbildung nach der Bronzefigur, die jetzt im Wiener Hofmuseum aufgestellt ist) ist 1502 ausgegraben worden, eine Zeitangabe, an der bisher niemand gerüttelt hat. Zunächst sei also festgestellt, daß die Statue einige Jahre früher aufgefunden worden, ehe die Zeichnung entstanden ist.

Es spricht aber noch manches andere für einen Zusammenhang der Zeichnung mit der Ephebenstatue. Der Fund des sogenannten Hermes, später Antinous und noch anders benannt, der jetzt als ein Sieger im Fünfkampf gedeutet wird**), geschah nördlich der Alpen in deutschen Landen und das in Kärnten nahe bei Maria Saal nicht allzuweit von Klagenfurt auf dem Helenenberge. Die neu aufgefundene, im ganzen ziemlich wohl erhaltene antike Figur muß zur Zeit des aufblühenden Humanismus starkes Aufsehen erregt haben, um so mehr als sie auch eine Inschrift trug, somit ebenso für Altertumsforscher wie für Kunstfreunde interessant war. Die Umstände, überdies die Größe der Figur und ihr für Laien und Sachverständige leicht faßlicher Wert dürfte bald Zeichnungen danach

*) Hierzu in erster Linie Robert von Schneider: „Die Erzstatue vom Helenenberge, Festschrift zur Begrüßung der XLII. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Wien“ (Wien, 1893) und derselbe neuerlich im „Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses“ (Wien 1895), wo überall die ältere Literatur genannt ist. Zu dieser auch: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, XII (1872), S. 352, ferner Pöllnitz Memoiren (auf 1730 bezüglich), 2. Aufl., S. 91, Ph. W. Gercken: Reisen II (1784), S. 9, Elise van der Recke: Tagebuch I, S. 35 f. — Siehe auch Frimmel, Vom Sehen in der Kunstwissenschaft, S. 18.

**) Dieselbe Deutung wird man auch der Ephebenfigur zu geben haben, die 1900 in Pompeji gefunden worden ist.



veranlaßt haben, und daß man bald sogar an eine wissenschaftliche Veröffentlichung dachte*), läßt sich wohl annehmen, auch wenn eine solche erst spät, 1534, im Druck erschienen ist. Die Fixigkeit unserer heutigen Büchermacherei kann ja nicht als Maßstab fürs erste Viertel des XVI. Jahrhunderts gelten.**)

Vom neuen herrlichen Funde wird man auch schon deshalb zu hören bekommen haben, weil er in den Besitz eines mächtigen kunstsinnigen Kirchenfürsten, des Bischofs Matthäus Lang v. Wellenberg (1468 — 1540), übergegangen war. Lang von Wellenberg verwaltete seit 1501 die Diözese Gurk, zu deren Bischof er wenige Jahre später ernannt wurde. 1513 erhielt er die Kardinalswürde. 1515 wurde er Koadjutor des Erzbischofs von Salzburg, dem er 1519 in seiner Würde nachfolgte. Die Statue wurde aus Kärnten nach Salzburg mitgenommen. Daß Dürer mit Lang von Wellenberg in Verbin-

*) Die Veröffentlichung, die ich meine, und aus der die eine Abbildung entnommen ist, hat folgenden Titel: „Inscriptiones sacrosanctae vestutatis . . Magnifico viro D. Raymundo Fuggers.. Petrus Apianus Mathematicus Ingoldstadiensis et Bartolomeus Amantius Ded.... Ingolstadii in aedibus Apiani anno MDXXXIIII."

*) Über die ältesten Nachrichten von der Statue berichtet Rob. von Schneider a. a. O. Der von Schneider angeführte Brief, der die Statue erwähnt, an König Maximilian gerichtet, muß in die Zeit vor der Kaiserkrönung von 1508 fallen. — Zu Petrus Apianus vgl. die gewöhnlichen biographischen Nachschlagebücher und Corpus inscriptionum latinarum, (VI. Bd., 1. Teil (1876), Henzen und De Rossi „Index auctorum", S. XLVII.)

dung gestanden hat, ist für die Zeit gegen 1519 eine ausgemachte Geschichte. Dürer zeichnete, wie Ch. Ephrussi nachgewiesen hat, den Kardinal in seiner mittleren Lebenszeit. Die Zeichnung befindet sich in der Albertina zu Wien (Lippmann Nr. 548, kleinere Abbildung bei Ephrussi) und stellt den Kardinal in einem Alter von etwa 40—50 Jahren dar. Lang v. Wellenberg ist 1468 geboren, dürfte also durch Dürer ungefähr zwischen 1508 und 1518 porträtiert worden sein. Dann schrieb Dürer etwa 1519 (nicht aber früher) an Wolf Stromer, der im Dienste Langs von Wellenberg stand: „Mein gnädigster Herr von Saltzburg hat mir bei seim Glasmaler ein Brief zugeschickt . ." *) Das sind nun freilich Datierungen, die zum Teil viel später fallen, als die wahrscheinliche Entstehungszeit der Zeichnung mit dem nackten Krieger. Wir haben vermutet, daß dieses Blatt um 1507 entstanden ist. Aber ein deutlicher Wink ist doch immerhin durch all die angeführten Beziehungen Dürers zu Lang von Wellenberg gegeben. Sehen wir indes von einer Hypothese ganz ab, daß dem Maler etwa durch Kardinal Lang von Wellenberg eine Zeichnung der Statue gesendet worden wäre. Nehmen wir die allgemeine Wahrscheinlichkeit. Wäre es denn überhaupt denkbar, daß Dürer von dem Funde nichts erfahren, und daß er sich nicht um eine Zeichnung nach der Figur bemüht haben sollte. Der gelehrte Freund Pirkheimer, mit der Publikation des Apianus in Verbindung stehend **), mußte doch darum wissen. Es ist zudem gar nicht ausgeschlossen, daß Dürer die Figur selbst gesehen hat, als er seine italienische Reise (die zweite, wenn man an die erste glauben will) unternahm.

Nach all dem Vorgebrachten ist wohl mehr als eine bloße Möglichkeit nachgewiesen, daß Dürer durch die Ephebenstatue vom Helenenberge beeinflußt worden ist. Die Sache erhebt sich sogar zur hohen Wahrscheinlichkeit, wenn noch folgendes beachtet wird.

Vergleichen wir nochmals die Zeichnung Dürers mit dem nackten Krieger und den alten Holzschnitt nach der Statue vom Helenenberge. Überaus bezeichnend für die starke Ähnlichkeit scheinen mir besonders die Linien, die Schulter und Hals verbinden. Sie weichen in beiden Fällen ganz wesentlich von den Formen der Statue ab. Dürer hat diese Begrenzungen in seiner Zeichnung zu einer Kreislinie herangezwungen, wie die Abbildung deutlich zeigt. Dort sind die Linien der Konstruktion besonders betont. Dieselben konstruierten und nicht nach dem antiken Vorbild gezeichneten Linien fallen auch im Holzschnitt auf, der doch die antike Statue wiedergeben sollte. Überdies kommt im Holzschnitt auch noch ein Stück derselben Kreiskonstruktion ganz deutlich zum Vorschein am seitlichen Kontur der rechten Brustseite, wie denn überhaupt der ganze Oberkörper beider Figuren nach demselben Schema gezeichnet ist. Soll uns das nicht ein Fingerzeig sein? Wie wäre es doch, anzunehmen, daß Dürer nicht nur die Zeichnung mit dem nackten Krieger geschaffen hat, sondern daß er auch in irgendeiner Weise an dem Holzschnitt bei Apianus beteiligt ist? Seine Zeichnung für den Holzschnitt ist ja freilich nicht erhalten, vielleicht war sie auf dem Holzstock selbst gefertigt worden, aber der Mangel einer erhaltenen Dürerschen Vorzeichnung schließt nicht aus, daß die Figur

*) Thausing: Dürers Briefe S. 45 (siehe auch Dürer, 2. Aufl. II, S. 156). Eine bessere Wiedergabe des Briefes und weitere Literaturangaben bei K. Lange und F. Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 65. Mit dem gnädigsten Herrn von Salzburg kann doch nur Lang von Wellenberg gemeint sein.

**) Vgl. die Vorrede zu den Inscriptiones sacrosanctae vetustatis.

des Holzschnittes einmal eine Dürersche Redaktion erfahren hat. Derlei Erwägungen, die sich zunächst etwas dreist ausnehmen, gewinnen immer mehr an Halt, wenn man den Beziehungen Dürers zum Werk des Apianus weiter nachgeht. Da ist sogleich das Titelblatt mit Merkur als Überreder, das ohne Zweifel auf eine Dürersche Zeichnung zurückgeht. Diese hat sich erhalten und befindet sich jetzt im Wiener Hofmuseum.*) Dürer dürfte also wohl eine Zeichnung des Epheben vom Helenenberge durch Lang von Wellenberg, Pirkheimer oder sonst jemanden erhalten haben. Danach hat er, das ist höchstwahrscheinlich, für Apianus einen Holzstock gezeichnet, auf dem aber die plumpen Hände des Holzschneiders alle feinen Züge des großen Künstlers so weit verdorben haben, daß man nur noch aus den auffallenden Proportionen und gezwungenen Konstruktionen auf Dürer zurückschließen kann. Daneben hat Dürer aber auch für sich eine Figur (vielleicht mehrere) nach dem Epheben gezeichnet. Am deutlichsten zeigt unter den publizierten Dürerzeichnungen der nackte Krieger mit Keule und Schild den Zusammenhang mit dem Epheben vom Helenenberge. Eine Möglichkeit solchen Zusammenhanges liegt auch vor beim Äskulap der Sammlung Beckerath und bei den Figuren aus der Gruppe der Adamgestalten und Apollozeichnungen. Doch wird man bei diesen, besonders beim Apoll im British Museum, mit Lehrs immerhin auch an den Apoll vom Belvedere als Vorbild denken können.

So etwa möchte ich die Ergebnisse der knappen Untersuchung zusammenfassen.

*) Zu diesen Fragen vgl. Otto Jahn „Aus der Altertumswissenschaft“ (1868), S. 335 ff. Mit Dürer dürften auch die zwei Merkurfiguren und der Herkules zusammenhängen, die bei Apianus auf S. CCXXX, S. CCCCXXII und S. CLXX f. vorkommen.

EIN WERK AUS DER BONIFAZIO-GRUPPE IN DER SAMMLUNG GERSTLE ZU WIEN.

Das anbei abgebildete Gemälde mit einer Madonna und zwei anbetenden Engeln läßt sich im Kunsthandel verhältnismäßig weit zurück verfolgen. 1824 ist es durch Pietro Anderloni als Tizian im Gegensinne des Originals gestochen worden.*) Ehemals befand sich das Bild bei der Gräfin Pino in Mailand. Die späteren Besitzer waren die Kunsthändler Artaria u. Fontaine in Mannheim, Josef Wahle, Professor Dr. Rinecker in Würzburg, dann der Wiener Händler Georg Plach**). Endlich kam es zum kaiserlichen Rat Max Gerstle in Wien. Gerstle hat es bei der Versteigerung des Plachschen Nachlasses 1885 erstanden und seither festgehalten. Es ist das Hauptbild seiner umfangreichen Gemäldesammlung. Eine vorzügliche photographische Aufnahme wird der Güte des Besitzers verdankt.

Die Benennung des wertvollen Bildes ist nicht so leicht zu geben, als manche wohl meinen. An der älteren Taufe auf Tizian kann aus mehreren Gründen nicht festgehalten werden, und schon in der Tizianmonographie von Crowe und Cavalcaselle (deutsche Ausgabe, II., S. 721) ist es aus der Reihe der zuverlässigen Tizians gestrichen und dem „Polidoro Lanzani“ zugewiesen worden. Die Malergruppe, aus der die umstrittene Madonna hervorgegangen ist, hat seit den Tagen der Plachschen Versteigerung viel mehr Beachtung gefunden als früher, und besonders dankt man dem emsigen Forscher Gustav Ludwig reichliche urkundliche Mitteilungen über die Maler, die für das Bild in Frage kommen können, das sind der alte Bonifazio und seine Gehilfen und Schüler. Wenn ich auch den „Polidoro Lanzani“, der nach Ludwigs Funden eigentlich Polidoro de Renzi del quondam Paolo da Lanzano heißt†), nicht gerade-

*) Eine Abbildung des Stiches findet sich in dem Buche von Emilio Anderloni „Opere e vita di Pietro Anderloni“ (Mailand 1903). Tafel VII zu S. 53 ff. — Vgl. zum Stich auch die letzten Nachträge zu Füßlis großem Künstlerlexikon (S. 128). — Eine Abbildung nach Anderlonis Stich in Holzschnitt (aus H. A. Käseberg & Örtels Anstalt) wurde 1885 in der Leipziger Illustrierten Zeitung veröffentlicht (Nr. 2217 vom 27. Dezember 1885).

**) Zu den Besitzern vgl. Naglers Lexikon und den „Katalog der Kunstsammlungen aus dem Nachlasse des Herrn Georg Plach, Kunsthändlers und Experten in Wien“ (Wien, C. J. Wawra 1885, S. 190), ferner Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV. S. 64.

†) Vgl. G. Ludwig im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 1902, Heft 1.

Wenig beachtete Bilder, die ich dem Polidoro da Lanzano zuschreiben möchte, befinden sich u. a. in der Stiftsgalerie zu St. Florian und in der Magdeburger Galerie. Das Gemälde in St. Florian, ein überhöhtes Bild, zeigt rechts Maria mit dem Kind auf



Bonifazio de Pitati: Madonna, durch Engel verehrt. (Wien, Sammlung des Herrn kais. Rats Max Gerstle.)

wegs als Autor nennen will, so meine ich doch auf die Gruppe des **Bonifazioanhangs** hinweisen zu dürfen. Das Bild der Sammlung Gerstle zeigt ganz deutlich die Gesichtstypen, die Baumkronen, die Vordergrundspflanzen, wie sie bei dieser Gruppe nicht selten vorkommen. Die Findung des Moses in der Brera zu Mailand sei beispielsweise zur Vergleichung herangezogen als Werk des Bonifazio de Pitati*). Man möge ferner die viel schwächeren Schulbilder mit der Findung Mosis beachten, die sich in Dresden und in der Wiener Akademie befinden.**) Für das Wiener Bild mit der Findung Mosis wird eine Mitarbeiterschaft des Polidoro da Lanzano anzunehmen sein; denn eine nahe Stilverwandtschaft mit dem leidlich gut beglaubigten Bilde (heilige Familie) der kaiserlichen Galerie zu Wien†) und dem durch Boschini ihm zugeschriebenen

dem Schoß, links den heiligen Hieronymus und den Johannesknaben, der das Lamm hält. Das Bild ist als Bonifazio katalogisiert. In der Magdeburger Galerie dürfte der angebliche Jacopo Bassano: Heilige Familie und Magdalena, dem Polidoro zufallen. (Berliner Katalog von 1883 und „Verzeichnis der im Vorrat der [Berliner] Galerie befindlichen sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde“. Berlin 1886, S. 147, Nr. 317.) — Die in versteckten Privatsammlungen befindlichen **Bonifazios**, die wirklichen und vermeintlichen alle kritisch durchzunehmen, wäre eine besondere Aufgabe. Die wichtigsten Werke, besonders die in Wien und Venedig, sind durch G. Morelli und G. Ludwig besprochen worden. Bemerkungen zu diesen Bildern konnten auch durch mich selbst beigebracht werden im Repertorium für Kunstwissenschaft, in der Chronique des arts et de la curiosité (1886, S. 277) und in der Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Noch gar nicht beachtet ist der Umstand, daß Bilder aus der Bonifaziogruppe auch in den niederländischen Versteigerungen des XVIII. Jahrhunderts vorgekommen sind. Als Beispiele notiere ich nur eine Geburt Christi 1735 im Haag und 1738 in Brüssel ein Urteil des Paris (Hoets Katalogsammlung. I. S. 445 und 533).

*) Photographiert von Montabone (Nr. 339) und von Brogi (Nr. 2597).

**) Hierzu Woermanns Katalog der Dresdener Galerie und Frimmel: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, IV. Kapitel, S. 20 und 132 sowie G. Ludwig a. a. O., wo die zwei Findungen des Moses abgebildet sind.

†) Über diesen Frimmel: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. I. 4.

Gemälde (Ausgießung des heil. Geistes) in Venedig*) läßt sich nicht abstreiten.

Die Madonna mit den zwei Engeln in der Sammlung Gerstle steht aber bei aller Verwandschaft mit Polidoro doch höher, als dieser, wenn auch schätzbare doch gewiß nicht gerade eminente Venezianer. Das fragliche Bild steht dem guten Bonifazio de Pitati, wenn dieser der Schöpfer der besten Bilder aus der Gruppe sein sollte, viel näher als dem minderen Polidoro da Lanzano. Zur Vergleichung bilde ich einen Ausschnitt aus Bonifazios Findung Mosis ab, aus dem vielbewunderten Bilde der Brera in Mailand.



Bonifazio de Pitati: Findung Mosis (Ausschnitt aus dem Bilde in der Brera zu Mailand).

Die Bonifaziogruppe folgt im allgemeinen der Tizianschen Weise, und dieser ganz allgemeine tiziansche Charakter, der auch dem Bild bei Gerstle anhaftet, mag ehedem dazu Anlaß gegeben haben, das Bild als Werk des großen Cadoriners zu führen und stechen zulassen.

*) Hierzu Ludwig a. a. O.

DAS SIGNIERTE WERK DES JACOB ISAAKSZ VAN SWANENBURGH IN DER GALERIE ZU KOPENHAGEN.

Die Leitung der königlichen Galerie zu Kopenhagen erweist, so meine ich, der Wissenschaft einen dankenswerten Dienst, indem sie gestattet, das einzige signierte Bild von Jacob Isaaksz van Swanenburgh, das man bis heute kennt, in Abbildung zu veröffentlichen. Ich will nicht versäumen, vor allem für das freundliche Entgegenkommen der Galeriedirektion meinen besten Dank zu sagen. Schon im vorigen Jahre hatte ich mich um die Abbildung beworben; sie wurde auch bald gesendet, doch haben Hindernisse privater Natur die Besprechung des Bildes verzögert.

Da erschien vor nicht langer Zeit ein Artikel über unseren Swanenburgh in der „Chronique des arts et de la curiosité“*), der nun das Hervorsuchen des Bildes beschleunigt. Beschrieben ist es schon im vorzüglichen Galerie-Katalog von Dr. Karl Madsen. Dort ist auch die Inschrift

„1628
IACOMO
SWANEN
BVRGH“

mitgeteilt. Erwähnungen des Bildes sind verstreut in der Literatur über Rembrandt — Swanenburgh war doch Rembrandts erster Lehrer gewesen — und in den Handbüchern für Geschichte der Malerei. Es handelt sich jedoch heute nicht um eine Abhandlung über Swanenburgh, sondern nur darum, den Lesern dieser Blätter die Abbildung vorzuführen, festzustellen, daß das Bild wirklich in Kopenhagen (nicht in Stockholm, wie es gelegentlich heißt) zu finden ist, und die Vermutung zu äußern, daß ein angeblicher Dirk van Delen in der Galerie zu Augsburg ebenfalls ein Werk des J. I. van Swanenburg sei. Das Bild in Augsburg zeigt eine Darstellung, die der auf dem Kopenhagener Gemälde sehr verwandt ist.**) Von der Benennung Dirk van

*) 1905, S. 53 ff., mit Benützung der älteren Angaben in den Schriften der königlichen Akademie zu Neapel (Atti della Reale Accademica di Napoli XXIV. Bd., p. 490 ff.) und eines Artikels von Dr. A. H. L. Hensen in der Leydener Zeitschrift „De Katholiek“ (CXXVII. Bd., S. 1 ff.).

**) Katalog, alt Nr. 513, neu Nr. 650. Die Monogrammierung und Datierung des Bildes in Augsburg ist höchst unsicher, daher auch von der Monogrammentafel der älteren Kataloge übergangen. Ich konnte kaum Reste einer Jahreszahl unterscheiden und von den Buchstaben DD, die daneben stehen sollen, gar nichts. Freilich war die Beleuchtung eben nicht günstig.

Delen kann man nur annehmen, daß sie irgend einer Zerstreutheit ihr Dasein verdanke. Ich kann zu ihren Gunsten gar nichts vorbringen. Dazu bin ich dem individuellen Stil des Dirk van Delen zu genau nachgegangen. Dann habe ich die Bilder in Kopenhagen und in Augsburg verhältnismäßig bald nacheinander gesehen, so daß eine Vergleichung im Gedächtnis immerhin Aussichten auf brauchbare Ergebnisse gewährt.

Das Bild in Kopenhagen ist in hellen, für Italien etwas kühlen Tönen gehalten. Man muß zugestehen, daß es mehr durch seine Darstellung, als durch das künstlerische Gewicht anzuziehen versteht. Der Platz vor dem Riesenbau der Kirche San Pietro in Vaticano ist so wiedergegeben, wie ihn der Künstler zur Zeit seines Aufenthaltes in Rom von ungefähr 1608—1617 kennen gelernt hat. Das Bild ist, nach der Jahreszahl 1628 zu schließen, in Holland gemalt. Rembrandt hat es vielleicht gesehen und nicht ohne gegenständliches Interesse betrachtet. Daß er davon sonderlich viel in sein künstlerisches Fühlen und Schaffen aufgenommen hätte, wird kaum jemand behaupten wollen. Es steht um den Zusammenhang Rembrandts mit Swanenburgh ungefähr ebenso, wie um die künstlerischen Beziehungen zwischen Rubens und Tobias Verhaght. In beiden Fällen ist es überklar, daß die genialen Schüler mit Raschheit über das Können der Lehrer hinausgewachsen waren und nur in äußerlicher und ziemlich unwesentlicher Art mit ihren ersten Meistern zusammenhängen.



J. J. van Swanenburgh: Platz vor der Peterskirche in Rom (Königliche Galerie zu Kopenhagen).

AUS DER LITERATUR.

Rudolf Burckhardt: „Cima da Conegliano, ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento." Leipzig, Karl W. Hiersemann 1905. Gr.-8°.

Wer den trefflichen Cima da Conegliano zu schätzen wußte, hat es gewiß vor Zeiten lebhaft bedauert, daß es kein gut gearbeitetes Verzeichnis der Werke Cimas gab. 1893 erschien zwar ein gutes Buch über den Maler von Monsignore Botteon und Stadtsekretär Aliprandi. Aber das Buch war und ist im deutschen Kunsthandel so gut wie gar nicht zu haben. (Ich für mein Teil z. B. mußte es in Conegliano selbst kaufen.) Unter solchen Umständen dürfte schon die Herausgabe einer deutschen Monographie über Cima da Conegliano an und für sich eine gewisse Freude erwecken. Ist die Monographie nun auch noch gelungen, wie die vorliegende von Rudolf Burckhardt, so ist man wohl sicher, daß sie in weiten Kreisen Anerkennung und Lob finden wird. Burckhardt hat seinen Cima tüch-

tig durchstudiert, besonders in ästhetischer, auch in kunstgeschichtlicher Beziehung; die Verlagshandlung hat das Werk mit vielen Abbildungen ausgestattet und für guten Druck und manche andere glänzende Äußerlichkeit Sorge getragen. Eine kurze Einleitung gibt

Cima da Conegliano: Madonna mit dem Erzengel Michael und dem Heiligen Andreas. — Galerie zu Parma (Klischee aus R. Burckhardt: Cima da Conegliano. — Leipzig, Karl W. Hiersemann.)

(nach Botteon) die wenigen sicheren Daten, die man von Cimas Leben hat. Der Künstler ist 1459 oder 1460 geboren, hieß Giambattista und hat den Beinamen Cima von seinen Vorfahren, die in Conegliano „Cimatori“ (Tuchscherer) waren. 1484 Tod des Vaters. 1488 vorübergehende Tätigkeit in Vicenza. 1489 noch in Conegliano nachweisbar. 1492 in Venedig seßhaft. Bleibt, Reisen ausgenommen, in Venedig bis August 1516. Dann wieder Conegliano. Dort dürfte er 1517 oder 1518 gestorben sein. Den Hauptbestandteil des Buches bildet die eingehende Besprechung der Werke Cimas in zeitlicher Reihenfolge. Die Madonna in der Weinlaube von 1489 macht den Anfang. Burckhardt nimmt Anlaß, in diesem Abschnitt auch die Vermutung zu äußern, daß Bartolomeo Montagna Cimas erster und bedeutendster Lehrer gewesen. Nun folgt das Dombild in Conegliano von 1493*). — In Conegliano beim Dom befindet sich eine kleine Scuola, („Scuola dei battudi“), ein Bruderschaftsraum der mit Wandmalereien geschmückt war. Manches ist noch erhalten gewesen, als ich in den 1890er Jahren dort war. Und nach den Resten notierte ich mir, diese Wandmalereien seien aus der Zeit und Richtung des Cima. Zwei Christusgesichter an der Straßenwand des Raumes hatten ganz besonders die Weise des Malers verraten, der wohl, wie für den Dom selbst, so auch für den Bruderschaftsraum dabei gearbeitet hat. Das Dombild ist ja doch im Auftrag dieser Scuola von Cima gemalt worden. Vielleicht hängt diese Arbeit, die Cima übrigens gar nicht in der ganzen Ausdehnung eigenhändig gemacht haben muß, mit dem Geschenk zusammen, das er der Scuola versprochen hatte. (Urkunde vom Januar 1492, mitgeteilt bei Botteon S. 196 ff. — „promisit facere unum donum dictescole“.)

*) Von der Inschrift des Bildes war vor einigen Jahren nur mehr folgendes wirklich leserlich:
„Clariss . . . ac equestris ordinis uiri francisci
quadr. uij ductu: auspicio . . hec“
Alles übrige unklar. Bei Botteon (S. 90) eine alte Abschrift von 1772. Botteon teilt auch interessante Einzelheiten über den jeweiligen Zutand des Bildes und über die Restaurierungen mit. 1774 war es schon stark mitgenommen, und an vielen Stellen blickte der weiße Grund durch. In den 1830er Jahren restaurierte und übermalte es Barbini mit so wenig Erfolg, daß schon 1857 wieder eine sogenannte Wiederherstellung vorgenommen werden mußte.

Wie sich die Angelegenheit dieses Geschenkes, das ursprünglich als Preisermäßigung gedacht war, weiter entwickelt hat, ist aus den bisher gedruckten Urkunden nicht zu entnehmen.

Die Bilder in Santa Maria dell' orto zu Venedig und einige weitere Werke geben Burckhardt Gelegenheit, über das landschaftliche Element in Cimas Werken zu sprechen, und auch spätere Arbeiten Cimas werden mit diesen oder jenen anregenden Bemerkungen versehen. Burckhardt gibt jedesmal eine Art Beschreibung, ästhetische Würdigung und die Herkunft des Bildes, soweit sie zu ermitteln ist. Manche werden es vermissen, daß keine Angaben über die Inschriften gemacht werden und daß die Abbildungen, z. B. die alten Stiche nicht zusammengestellt sind. In eingehender Weise erörtert Burckhardt sodann „Cimas Werden" und „Cimas Wesen" sowie die Bedeutung des Malers für die Kunstgeschichte Venedigs. Ein Verzeichnis der Werke Cimas, nach Aufbewahrungsorten zusammengestellt, ist willkommen. Dann folgen mehrere Exkurse, deren letzter von Pasqualinus Venetus handelt.

Als Probe einer Abbildung habe ich die nach dem großen Altarbilde in der Galerie zu Parma gewählt, weil dieses Bild eine Figur enthält, die nahezu gleichlautend auf dem großen Cima der Wiener Akademie wiederkehrt. Es ist der heilige Andreas rechts im Gemälde. Auf eine gewisse Verwandtschaft, nicht Übereinstimmung mit einer Figur des Thomasbildes in London scheint dagegen Burckhardt einiges Gewicht zu legen (S. 48 und 55).

In der neuen Monographie über Cima liegt eine Arbeit vor, deren Nützlichkeit in die Augen springt; auch wenn dadurch die ältere Arbeit von Botteon und Aliprandi für die Forschung nicht überflüssig gemacht worden ist. Zur raschen Übersicht über die erhaltenen Bilder des Cima ist das neue Buch vorzüglich geeignet, wozu auch die zahlreichen Abbildungen vieles beitragen.

Karl Chytil „Die Kunst in Prag zur Zeit Rudolf II." (herausgegeben vom kunstgewerblichen Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag 1904, 8°).

Vor Jahren hat A. v. Perger in bezug auf die Geschichte der rudolfinischen Kunstkammer in Prag Bahn gebrochen durch die Veröffentlichung alter Inventare. Venturi, Ilg und Jos. Neuwirth haben dann weitergebaut, so Ilg z. B. durch den Vortrag über Kaiser Rudolf II. als Kunstfreund und Neuwirth durch „Rudolf II. als Dürersammler" (Wien, 1893). Da sie freundlich als brauchbar anerkannt wurden, darf ich wohl auch meine eigenen Bemühungen um die Angelegenheit erwähnen. Sie sind hauptsächlich in dem Kapitel über die Gemälde Rudolfs II. verarbeitet worden, wie es in der „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen" (S. 99 ff.) 1899 erschienen ist. Olof Granbergs Arbeiten sind für den Gegenstand von Bedeutung, nicht zuletzt die Monographie „Om Kejsar Rudolf II: s Konstkammare. . . ." (Stockholm 1902). H. Modern hat das Thema auf Grundlage eingehender Forschungen gelegentlich gestreift, desgleichen Ed. Chmelarz, Dr. K. Buchwald und noch andere. An die Reihe dieser Namen schließt sich nun K. Chytil an, der in dem neuen Buche eine Übersicht über das Kunstleben am Hofe Kaiser Rudolf II. zu Prag zusammenstellt und durch zahlreiche Abbildungen anschaulich macht. Plastik, Malerei, Kleinkunst verschiedenster Art werden berücksichtigt und aus der Reihe der Künstler, die irgendwie mit Prag zur Zeit Rudolfs II. zusammenhingen, dürften nur wenige übergangen oder übersehen sein. Eberhard Siemer, der in die Gruppe gehört, obwohl er in den Listen nicht unter den Hofkünstlern genannt wird, wäre vielleicht zu berücksichtigen gewesen. In der Sammlung des Monsignore Techet zu Graz fand sich ein signiertes Kalligraphiebuch aus dem Jahre 1606 von diesem E. Siemer.*) Aus dem Inhalt geht unzweifelhaft hervor, daß es für Kaiser Rudolf II. gemalt ist, doch war es 1629 schon in anderem Besitz. Ein Vermerk, den ich rasch notiert habe, sagt: 1629 H. Stain . . d. Elter von Wissendal so von Kay(serlichem) Adel und dem löblichen Hauss zu Österreich Hoffdiener zugehörig". Zierwerk und Schrift sind vorzüglich geraten, weniger die figürlichen Beigaben. Das Büchlein ist mir außer Sicht gekommen, sonst würde ich es eingehend beschreiben.

Manche Bemerkungen in Chytils Buch zum Wurzelbauerbrunnen, zu Adriaen de Vries, Paul van Vianen**) Kaspar Lehmann, Jobst Burgi und anderen Plastikern oder Kunstgewerblern seien hier nur en passant erwähnt, wogegen für die Gemäldekunde hervorzuheben ist, daß auch die rudolfinischen Maler und Stecher in Chytils Buch durch Wort und Abbildung Berücksichtigung finden, wenngleich der Autor gerade auf diese Künstlergruppe weniger als auf Kunstgewerbler geachtet hat. Die Abbildungen nehmen nur auf Eg. Sadeler, B. Spranger, Hans v. Aachen und Petrus Stefani Bezug. Nicht unerwünscht ist die Mitteilung des Porträts von Ottavio Strada,

*) Vgl. Mitteilungen des Österreichichen Museums für Kunst und Industrie. März 1893.

**) In bezug auf Vianen sei nebstbei bemerkt, daß das Stift Heiligenkreuz interessante alte Gipsabgüsse nach Arbeiten des Vianen besitzt.

dem Hofantiquar des Kaisers. Strada hat im Kunsthandel um 1600 eine Rolle gespielt, und Egidius Sadeler hat sein Brustbild gestochen. Dieses Porträt, ein seltenes Blatt, ist nach dem Exemplar der Sammlung A. v. Lanna bei Chytil nachgebildet.

Felix Graf Stainach: „Die Bildersammlung der k. k. Bezirkshauptmannschaft Tulln" (Wien, 1905). Kl.-4°.

Ernst Jaffé: „Joseph Anton Koch, sein Leben und sein Schaffen" (Sonderabdruck aus der Ferdinandeumzeitschrift, III. Folge, Heft 39). 8°.

Ludwig Hevesi: „Rudolf von Alt, Variationen" (Wien, Konegen 1905). Kl.-4°.

Wilhelm Ostwald: „Kunst und Wissenschaft" (Vortrag, gehalten zu Wien am 27. November 1904). Leipzig, Veit & Cie. 1905. 8°.

Dr. Josef Bersch: Die Malerfarben und Malmittel. Eine Darstellung der Eigenschaften aller im Handel vorkommenden Farben und Malmittel (Öle, Firnisse, Lacke usw.), deren Untersuchung auf ihre Echtheit, erlaubte und unerlaubte Zusätze und Verfälschungen. Für Kunstmaler, gewerbetreibende Maler, Anstreicher, Lackierer, Firnis-, Lack-, Farbenfabrikanten und Farbenhändler. A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig.

Dr. Josef Bersch: Lexikon der Farbentechnik. Handbuch der Farben-Fabrikation, Färberei, Bleicherei und Zeugdruckerei. A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig.

„Oud Holland, nieuwe Bijdragen voor de geschiedenis der nederlandsche Kunst, Letterkunde, Nyverheid, enz", redigiert von Dr. A. Bredius und E. W. Moes, XXII. Jahrgang, 3. Ablieferung enthält Artikel von C. W. Bruinvis (Caspar Benoist Zijdewever te Alkmaar), Dr. J. A. F. Orbaan (Italiaansche gegevens), Emile Gavelle (Un tableau hollandais au Musée Clermond-Ferrand), E. W. Moes (Korte mededeelingen over nederlandsche Plaatsnijders), W. Zuidema (Abraham de Coninck) und von Bredius und Martin (Nieuwe Bijdragen tot de Geschiedenis van het Leidsche S. Lukasgild).

Rassegna d'arte. diretta da Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri. (Mailand, Menotti, Bassani & Co.) V. Jahr, Juniheft. Von großem Interesse sind Cagnolas Mitteilungen über Francesco Napoletano, einen Schüler Lionardos. G. Frizzoni macht sehr beachtenswerte Bemerkungen über einige Bilder in den Uffizzien und in der Pittigalerie zu Florenz, worauf Malaguzzi-Valeri von einigen kleinen lombardischen Meistern handelt. Zahlreiche Notizen füllen ferner noch das Heft.

Die „Rassegna bibliografica dell' arte italiana", herausgegeben von Professor Egidio Calzini (Ascoli Piceno, Tipografia economica), enthält in den jüngst ausgegebenen Lieferungen Artikel über Andrea del Sarto (von C. J. Cavallucci), über ein Fresco von Ottaviano Nelli in Gubbio (von G. Mazzatinti) über Melozzo da Forli (von E. Calzini), Mitteilungen über urbinatische Maler des XVI. und XVII. Jahrhunderts und solche, die für Urbino tätig waren (von Ercole Scatassa), endlich eine Bibliographie, die nach den italienischen Provinzen geordnet ist.

RUNDSCHAU.

Amsterdam. Im Kupferstichkabinett des Rijksmuseums hat Moes eine Ausstellung englischer Schwarzkunstblätter angeordnet.

Bologna. Hier hat sich ein Komitee gebildet, das sich zur Aufgabe gemacht hat, eine Büste des Annibale Caracci auf dem Grab des Künstlers im Pantheon zu Rom aufzustellen. (L' Arte, S. 226.)

Dresden. Über einige Neuigkeiten, die aus der königlichen Gemäldegalerie zu melden sind, äußert sich Direktor K. Woermann im Dresdner Journal vom 12. November 1904 und 18. April 1905 folgendermaßen: „Die Generaldirektion der Kgl. Sammlungen hat von der Großen Kunstausstellung nachträglich noch das schöne Bild „Der Vogelsteller" von Thomas Couture (1815 bis 1879), dem Lehrer Feuerbachs, für die Gemäldegalerie erworben, ein Bild, das, seit es auf der Exposition Centennale der letzten Pariser Weltausstellung aus dem Privatbesitze wieder auftauchte, vielfach bewundert worden ist. Aufgehängt ist es im Raume 34. Gleichzeitig haben Courbets „Steinklopfer" einen Ehrenplatz im Saal 37 gefunden; und neu aufgehängt ist im Raum 25 auch „Das Wartezimmer im Gericht" von Hugo Oehmichen, ein Vermächtnis des vor kurzem verstorbenen Rechtsanwalt Hofrat Lesky, welcher der Galerie schon zu Lebzeiten die beiden bedeutenden Bilder „Pan und Syrinx" von Böcklin und „Dianabad" von Franz Dreber geschenkt hatte.

Der Überfüllung der Räume des XIX. Jahrhundertes in unserer Galerie ist dadurch abgeholfen worden, daß die älteren italienischen Bilder, die sich bisher in den Erdgeschoßräumen 39 bis 43 befanden, in den sogenannten „Italienischen Pavillon" (Räume R. S.) übergeführt worden sind, der wieder geöffnet werden wird, eine Anzahl älterer Dresdner Bilder des XIX. Jahrhundertes aber in den genannten Erdgeschoßräumen untergebracht, außerdem

aber eine Anzahl von Bildern der neueren Abteilung durch Beschluß der Generaldirektion der Königl. Sammlungen zur leihweisen und widerruflichen Abgabe an den Kunstverein in Plauen und an die Kunsthütte in Chemnitz, beziehungsweise an das dort zu errichtende Neue Museum bestimmt worden sind. Nachdem nun, von Dresdner Gebäuden abgesehen, auch noch die Städte Döbeln, Mylau und Waldheim, ihren seit Jahren wiederholten Anträgen entsprechend, mit einigen Bildern für ihre Rathäuser leihweise bedacht worden sind, konnten Gesuche jüngeren Datums nicht mehr berücksichtigt werden, wie eine weitere Abgabe von Galeriebildern jetzt überhaupt auf Jahre hinaus nicht mehr in Aussicht genommen werden kann."

Über die Erwerbungen aus den ersten Monaten des laufenden Jahres schreibt Woermann: „Unter den älteren Ölgemälden sind zunächst die beiden prächtigen, 1514 von der Hand Lukas Cranachs d. Ä. ausgeführten lebensgroßen Bildnisse hervorzuheben, die Herzog Heinrich den Frommen und seine Gemahlin Katharina von Mecklenburg in ganzen Gestalten vor schwarzem Grunde darstellen. Die hohen jungen Ehegatten, die 1512 Hochzeit gemacht hatten, sind in reichster, mit echtem Gold durchzogener Zeittracht wiedergegeben. Der Herzog im Pluderanzug trägt einen Federblumenkranz und ist im Begriffe, sein Schwert zu ziehen. Die Herzogin im Kleide von rotem Sammet und Goldbrokat legt die beringten Hände vorn übereinander. Hinter dem Herzog fletscht ein großer weißer Hund die Zähne. Vor der Herzogin steht ihr langhariges, hinten geschorenes weißes Hündchen. Diese berühmten Bilder, die zu den besten eigenhändigen Werken des Almeisters der sächsischen Kunst gehören, sind uns Dresdnern freilich gute alte Bekannte. Befanden sie sich doch bis vor einigen Wochen in unserem Königl. historischen Museum, und gehörten sie doch 1899 zu den Zierden unserer Cranach-Ausstellung. Ihre Verpflanzung vom Historischen Museum in den Bau Sempers aber, die nach freundschaftlicher Vereinbarung zwischen den Direktoren der beiden Sammlungen von der Generaldirektion der Königl. Sammlungen genehmigt wurde, wird sie vielen Dresdnern doch in neuem Lichte, ja gewissermaßen als neue Erwerbungen erscheinen lassen; und die Kunstfreunde Dresdens und aller Länder werden es Herrn Direktor Koetschau Dank wissen, daß er freudig und überzeugt die Hand dazu geboten hat, die besten Bilder des älteren Cranach, die Dresden besitzt, an dem Orte unterzubringen, wo sie in gutem Lichte und in ebenbürtiger Gesellschaft von weit zahlreicheren Besuchern gewürdigt werden können, als an ihrem bisherigen Platze, so ehrenvoll dieser an sich war. Die Bilder sind in dem Zimmer des Holbeinschen Morett, des feinen kleinen van Eyckschen Altars und des großen Dürerschen Altars aufgestellt worden, dessen Eigenhändigkeit neuerdings von geschätzter Seite, abr doch auch nur von dieser einen Seite, unserer Überzeugung nach mit Unrecht bezweifelt worden ist. Jedenfalls sind in diesem Raume jetzt die besten Werke Dürers, Holbeins und Cranachs, die unsere Galerie besitzt, vereinigt worden.

Durch Ankauf aus Staatsmitteln aber gelangte die Dresdner Galerie vor kurzem in den Besitz einer großen Landschaft des Rembrandt-Schülers Philips Koninck. Das mächtige Bild, das im Kabinett 10 des ersten Obergeschosses Platz gefunden hat, stellt einen Blick von bebauten Dünenhöhen über die weite, von schimmernden Wasserarmen durchzogene Ebene dar, über welche die Schatten der am Himmel dahinziehenden Wolken ein eigenartiges, wechselndes Helldunkel verbreiten.

In der Mitte zwischen diesen älteren und den neuerworbenen neueren Bildern steht eine Folge von 14 Miniaturbildchen, die ein dankenswertes Vermächtnis des am 4. Februar d. J. verstorbenen Fräuleins Ottilie Kriebel bilden. Wenn die Künstler dieser Bildchen, die der Wende des XVIII. zum XIX. Jahrhundert angehören, auch schwer zu nennen sind — einige von ihnen scheinen von der Hand Chr. Gottl. Dolsts (1740 bis 1814) herzurühren —, so erregen sie doch schon wegen der Persönlichkeiten Interesse, die sie darstellen. Eines stellt den Prinz-Regenten Franz Xaver von Sachsen, eines die Kurfürstin von Maria Antonie, Prinzessin von Bayern, dar, nicht weniger als sieben von ihnen aber vergegenwärtigen uns Friedrich August den Gerechten in verschiedenen Lebensaltern und in den Uniformen verschiedener seiner Regimenter. Auch veranschaulichen diese kleinen Kunstwerke, die im Miniaturenfach D des Kabinettes 22 im östlichen Erdgeschoß untergebracht werden sollen, die verschiedenen Techniken, derer die Miniaturenmaler jener Zeit sich bedienten. Die meisten sind auf Elfenbein, einige in Email auf Kupfer, eines von ihnen ist auf Porzellan gemalt.

Die beiden bedeutenden Werke aber, durch welche die Abteilung neuerer Bilder dieser Tage bereichert worden ist, verdankt die Galerie dem Akademischen Rat, der sie aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung mit einem Zuschuß aus Privathand erworben hat. Beide rühren von keinem Geringeren als von Adolf Menzel her. Das eine ist das 1891 gemalte feine kleine Gouachebild, das im Nach-



Rembrandt: Die Blendung Simsons. (Frankfurt a. M. Galerie des Städelschen Kunstinstituts.) (Klischee von J. Löwy.)

trag zu Jordans und Dohmes Menzelwerk als „Im Biergarten. Nach Erinnerungen aus Kissingen“, bezeichnet aber, mit der „Brunnenpromenade in Kissingen“, die sich im Leipziger Privatbesitz befindet, nicht, wie es geschehen, verwechselt werden darf. Das kleine Bild ist in den einzelnen Gestalten und Gruppen, die das Treiben in einer vornehmen Gartenwirtschaft veranschaulichen, äußerst fein beobachtet und wird nicht minder fein von einem zarten, grauen Luftton zusammengehalten. Das andere Bild Menzels, das für die Galerie erworben worden, ist der vielbesprochene, 1888 entstandene „Markt von Verona“, auch als „Piazza d'Erbe“ bezeichnet, das einzige große Bild, in dem der Meister ein italienisches Motiv verarbeitet, zugleich das letzte große Ölgemälde, das er geschaffen hat.“

Als neueste Ankäufe sind zu nennen Gerhard v. Kügelgen: Bildnis des Kunstkritikers Chr. L. Fernow und K. D. Friedrich: Hünengrab im Schnee (D. N.).

Frankfurt a. Main. Die Leitung des Städelschen Kunstinstitutes hat den großen Rembrandt: Die Blendung Samsons (auch Triumph der Dalila genannt) aus der Wiener Galerie Schönborn-Buchheim um 380.000 Kronen (das ist etwas mehr als 300.000 Mark*) angekauft. Die Angelegenheit ist durch verschiedene Stimmen in sehr verschiedenfarbigem Licht dargestellt worden. An dieser Stelle darf ich mich wohl auf die Mitteilung des Tatsächlichen beschränken. Die beigegebene kleine Abbildung, noch nach einer alten Aufnahme gefertigt, hat lediglich den Zweck, die trockene

*) Der Preis ist in den meisten Notizen, die man zu lesen bekam, unrichtig angegeben.

Notiz äußerlich ewas zu betonen. Solange das Bild in dem ungünstigen Licht gehangen, das man ihm in der bisherigen Aufstellung nur hatte verschaffen können, war eine befriedigende photographische Aufnahme nahezu ausgeschlossen. In dieser Beziehung dürfte jetzt ein neues Zeitalter für das kostbare, in vielen Richtungen höchst interessante Bild anbrechen. Sollte der alte Firnis entfernt oder aufgehellt werden, so kann auch die Wirkung des eigenartigen Gemäldes noch sehr gewinnen. Die Geschichte dieses Rembrandt, der aus dem Jahre 1636 stammt, ist, soweit sie damals nur irgendwie zugänglich war, in Heft III (S. 73 ff.) der neuen Folge meiner kleinen Galeriestudien zusammengestellt worden.*) Seitdem hat die Durchforschung des gräflich Schönborn-Buchheimschen Archivs durch Herrn Archivar Dr. Fritz Reeger bedeutende Fortschritte gemacht. Mußte mir Reeger 1896 noch erklären, daß bis dahin über den Rembrandt nichts Urkundliches gefunden war, so erfuhr ich vor wenigen Jahren durch denselben Archivar, daß sich unerwartete Funde ergeben haben. Der große Rembrandt ist zu Zeiten des Fürstbischofs Friedrich Karl von Schönborn (dieser starb 1746) in der Residenz zu Würzburg gewesen. Ich hoffe nach einiger Zeit den Wortlaut der Urkunde in der Beilage zu diesen Blättern mitteilen zu können. Der wesentliche Inhalt des Reegerschen Fundes stand vor kurzem schon im „Frankfurter Generalanzeiger“ gedruckt (Nr. 119 vom 21. Mai 1905). Wäre die Fabel von dem Auffinden des Schönbornschen Rembrandt unter alter Packleinwand in den 1850er Jahren nicht längst schon widerlegt, so müßte der neue archivalische Fund die Sachlage nunmehr unzweifelhaft klar machen.

Eine verhältnismäßig große Abbildung ist in Bode-Sedelmeyers Rembrandtwerk zu finden. Wie nunmehr die Sache liegt, haben wir wohl recht bald neue große und treffliche photographische Aufnahmen der Rembrandtschen Leinwand zu erwarten.

Gent. Seit sechs Jahren besteht in Gent eine Gesellschaft, die dahin wirkt, das Museum mit alten Bildern zu bereichern. Unter den Ankäufen aus dem Jahre 1904 befinden sich zwei altholländische Bilder, und zwar eine Kreuzigung von Jacob Cornelisz und eine Kreuzabnahme von Cornelius Enghelbrechts. Beide Gemälde stammen aus dem Dominikanerkloster in Gent, wohin sie während des protestantischen Bildersturms gerettet worden sein mögen (P. Bergmanns im „Bulletijn, uitgegeven door den nederlandschen oudheidkundigen Bond“ (VI. Jahr, Nr. 3).

*) Dort auch ein Lichtdruck nach diesem Bilde.

Hermannstadt. Vom 29. Juli bis 26. August l. J. veranstaltet der „Sebastian-Hann-Verein“ in Hermannstadt eine Kunstausstellung, die durch sehr zahlreiche Anmeldungen bereits gesichert ist. Dieselbe umfaßt ausschließlich siebenbürgische Künstler, doch hat man diesem Begriff eine so weite Deutung gegeben, daß nicht bloß in Siebenbürgen wohnende, sondern auch auswärts tätige Künstler, wenn sie nur aus Siebenbürgen stammen, zugelassen sind, wie z. B. Professor K. Ziegler-Posen und Hermann Giesel-Wien. (D. N.)

Leyden. Vor einiger Zeit wurde dem Museum durch den Konservator J. C. Overvoorde ein holländisches Triptychon aus dem späten Mittelalter geliehen. Es stellt Christus am Kreuz zwischen den zwei Schächern dar (W. Martin im „Bulletijn uitgegeven door den nederlandschen oudheidkundigen Bond“ VI, S. 17 f.).

Linz a. d. Donau. Das Museum Francisco-Carolinum hat eine Farbenskizze: Anbetung durch die Könige, mit der Signatur W. J. Kadorizi zum Geschenk erhalten (D. N.).

Paris. Der Louvre hat ein Hauptstück aus der alten Schule von Avignon erworben und zwar die Pietà aus dem Hospice de Villeneuve-lès-Avignon. (Chronique des arts et de la curiosité, S. 155.)

— Unter dem Vorsitz von M. Dujardin-Beaumetz hat eine Sitzung des Komitees stattgefunden, die auf die Feuersicherheit des Louvre zu achten hat, worauf bei einem Gang durch das Museum u. a. davon die Rede war, die Wohnungen von Angestellten im Louvregebäude aufzulassen und für die gesamten Räume ausschließlich Warmwasser zur Beheitzung einzuführen. Vor der Entfernung des Ministère des Colonies seien aber entscheidende Schritte unmöglich.

Prag. Mitte Mai ist in feierlicher Weise die Landesgalerie des Königreiches Böhmen eröffnet worden. Diese neue Galerie ist vorläufig im Kunstpavillon des Ausstellungsgebäudes in Baumgarten untergebracht. (Wiener Abendpost vom 15., 18. und 20. Mai 1905.)

Rom. Für die Staatssammlungen sind Bilder von Cosimo Tura, M. Coltelini, Ortolano und anderen alten Meistern angekauft worden (L'Arte 1905, S. 227).

Wien. Im Künstlerhause ist das Kolossalgemälde von Adalbert Ritter von Kossak und Hans Temple ausgestellt, das Szenen des Schreckenstages von St. Petersburg (22. Jänner 1905) behandelt.

— „Kunst und Kunsthandwerk“ berichtet über den Zuwachs zur Kaiserlichen Galerie im Hofmuseum im Lauf des Jahres 1904. Es sind Werke zu nennen von Fr. Treml, Peter Krafft,



J. C. Ziegler, Karl Ruß, K. G. Hasenpflug, Ed. von Engerth, Karl Schweninger, L. Vöscher, Canon, Eugen Jettel und Olga Wisinger-Florian. Das Waldmüllersche Bild „Der erste Schritt“ ist in den Blättern für Gemäldekunde schon erwähnt worden. Es gelangte als Widmung des Kaisers in die Galerie. Auch über die Neuerwerbungen der Kupferstichsammlung in der Hofbibliothek wird in „Kunst und Kunsthandwerk“ Bericht erstattet.

— Die trecentistische Madonna, die unlängst in diesen Blättern als Neuerwerbung der Sammlung Weinberger in Wien erwähnt wurde, möge nun auch in Abbildung mitgeteilt werden. Das Bild wurde vermutungsweise dem Lorenzo Monaco zugeschrieben, und ich kann mich nicht recht entschließen, diese Benennung gänzlich fallen zu lassen. Irgend ein Zusammenhang mit gerade diesem Meister ist doch kaum zu leugnen. In neuester Zeit ist auf Grundlage einer schlechten kleinen Photographie durch Sirén die Benennung Parri Spinelli für das erwähnte Madonnenbild vorgeschlagen worden.*) Angesichts des Bildes selbst kann ich übrigens diese Benennung nur insoferne gutheißen, als sie auf Lorenzos Einfluß mittelbar hinweist. Spinellis eigenste Art ist in dieser Madonna nicht recht ausgeprägt. Sirén selbst geht der Richtung des Lorenzo Monaco so eifrig nach**), daß er wohl möglicherweise eine passendere Benennung für die Madonna bei Weinberger finden wird, als die des Parri Spinelli. Die beigegebene Abbildung möge die Aufmerksamkeit neuerlich auf das Bild lenken.

Große Kunst-Ausstellungen sind gegenwärtig zu sehen in Baden-Baden, Berlin, London (Royal Academy), Lüttich (Weltausstellung), München (neunte internationale Ausstellung), Rom, Turin und Venedig.

Wichtige Versteigerungen werden angekündigt durch Frederik Muller & Cie. im Amsterdam und zwar für den Oktober die Auktion der Düsseldorfer Sammlung Werner Dahl und für den November die einer ansehnlichen Wiener Sammlung. Schon Ende Juni kommen bei Muller & Cie. zum Verkauf die Galerie Tatarsky aus St. Petersburg und andere wertvolle Sammlungen mit interessanten Bildern, z. B. aus „Oud Rosenburgh“ bei Amsterdam. Reich illustrierte, luxuriös ausgestattete Kataloge wurden versendet.

*) Vgl. Osvald Sirén „Don Lorenzo Monaco“ (Straßburg, J. H. Ed. Heitz 1905, S. 173 f.). Das Bild der Sammlung E. Weinberger war vorher bei Böhler in München und ist dasselbe, das Sirén meint.

**) So in dem Artikel der Zeitschrift „L'arte“ VII, 340 ff.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 K 50 h = 1 M. 30 Pf.
Klischees von der „Graphischen Union“. — Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL

- ZUSCHRIFTEN AN - DEN HERAUSGEBER ZU RICHTEN NACH WIEN, IV. SCHLÜSSELGASSE 3.

II. Band. SOMMER 1905. Heft 4.



Roelandt Savery: Landschaft mit Löwengrube. (Wien, Sammlung Matsvanszky.) — Nach einer Photographie der Anstalt Schaschek in Wien.

WIEDERGEFUNDENE BILDER AUS BERÜHMTEN ALTEN SAMMLUNGEN.

6. Ein Roelandt Savery aus der Galerie Fesch.

Kardinal Fesch gehört der Weltgeschichte an. Als Verwandter Napoleons I. spielte er lange eine bedeutsame politische Rolle. Überdies stößt auch die Kunst-

geschichte in nicht wenigen Fällen auf den berühmten Namen. Fesch hat seit ungefähr 1796 Gemälde gesammelt und das mit Eifer und mit den ihm entsprechenden Mitteln. 1814 besaß er schon 1600 Bilder, zu denen bald noch viele hunderte hinzukamen. Nach dem Niedergange des ersten französischen Kaiserreiches zog Kardinal Fesch nach Rom, wo er zwar eine nicht mehr so emsige, aber immerhin noch so lebhafte Sammeltätigkeit entwickelte, daß er 3333 Bilder gegen Ende seines Lebens um sich aufgespeichert hatte.*) Am 13. Mai 1839 starb der Kunstfreund. Seine Bilder wurden 1841 in einem Katalog verzeichnet, der eine Versteigerung vorbereitete. Die Auktion begann am 17. April 1843 in Rom. 667 Bilder, so viele wurden ausgerufen, fanden alle Käufer. Durch eine weitere Versteigerung im März 1844 wurden noch weitere 825 Gemälde an den Mann gebracht. Ein dritter Ausrufsverkauf erfolgte im März 1845.**)

Die 3333 Bilder, die der Kardinal bei seinem Ableben besessen hat, wieder zusammen zu finden, überlasse ich anderen, da ich doch nicht die Geschichte der Galerie Fesch, sondern nur einen Nachweis zu einem einzigen Bilde daraus zu liefern habe. Es ist denn auch mehr äußerlicher Schmuck, als innerliche Notwendigkeit, wenn angedeutet wird, daß die Louvregalerie, die Londoner National-Gallery, das Städelsche Kunstinstitut zu Frankfurt, die Berliner, die Brüsseler Galerie und zahlreiche mir bekannte Privatsammlungen Bilder besitzen, die nachweisbar aus der Galerie Fesch herkommen. Eines der berühmtesten Bilder dieser Herkunft ist der Moretto da Brescia in Frankfurt am Main. Von großer Bedeutung ist gewiß auch der Crivelli aus dem Jahre 1477 im Louvre.*)

Als gutes Bild an und für sich und deshalb als einen beachtenswerten Bestandteil der Galerie Fesch soll uns die Löwengrube des Roelandt Savery beschäftigen, die auf der ersten Seite dieses Heftes abgebildet ist. Es ist dasselbe Gemälde, dessen Übergang in die Sammlung J. Matsvanszky schon 1904 im ersten Bande dieser Blätter gemeldet worden. An der Herkunft aus der Galerie Fesch, von der mir schon der Besitzer sprach, ist wohl nicht zu zweifeln. Man möge die Abbildung mit der folgenden Beschreibung im Katalog Fesch von 1844 vergleichen:

214—171 Paysage sauvage.

Dans la sombre profondeur d'une gorge où la nature s'est plue à accumuler toutes ses horreurs, douze lions

*) Grillparzer, der Dichter, besah die Galerie, die in einem schlechten Lokale aufgestellt und schlecht geordnet war, gewiß nur flüchtig. Er fertigt sie mit einer boshaften Bemerkung ab.

**) So nach einer handschriftlichen Notiz Königs in Wien. Die Ankündigung einer am 17. März 1845 bevorstehenden Versteigerung findet sich im Vorwort des Kataloges von 1844. Vgl. auch das „Kunstblatt" von 1845, Nr. 43 und 53, S. 180 und 216. Ich kenne den mangelhaft abgefaßten Katalog von 1841, den viel besseren von 18;4, jedoch keinen von 1845. Viele Kopien kamen nach Ajaccio. Das Vorwort des Kataloges von 1844 gibt einige Anhaltspunkte für die Bildungsgeschichte der Galerie.

*) Ich vermute, daß der prächtige Jan Steen, der bei Westrheene (S. 146) als Bestandteil der Galerie Fesch verzeichnet steht, dasselbe Stück ist, das ungefähr 1902 durch den Augenarzt Dscheppe ins Wessenbergsche Haus in Konstanz gelangt ist. Es stellt Lot mit seinen Töchtern dar. Zwar habe ich dieses Bild selbst gesehen und notiert, doch fehlen mir genau beschreibende Angaben. — Ein Bildchen vom Meister der weiblichen Halbfiguren kam als Mabuse in die Wiener Galerie Engländer und von dort 1870 an Julius Stern, dessen Erben es noch vor wenigen Jahren besassen. — Damit sei auf zwei versteckte Bilder aufmerksam gemacht. — Bedeutende Werke aus der Galerie Fesch waren in die Dudley-Kollektion gelangt, die nun freilich seit 1892 versteigert ist.

ont établi leur repaire; là, parmi des débris de chair et d'ossements, un pauvre cerf abattu sert de pâture aux plus féroces. Une ouverture pratiquée par la nature même dans le haut d'un rocher qui domine ce lieu, communique à un vaste pays montagneux meublé de jolis bois dont l'élégante verdure contraste admirablement avec la couleur sombre des rochers. Un torrent furieux défend l'approche du repaire et l'isole d'une autre partie de rochers, dans les cavités desquels des cerfs sont venus chercher un refuge.

Celui qui a composé un tel paysage devait être doué on n'en saurait douter, du génie qui invente et qui crée; mais il est à regretter que ce peintre n'ait pas cherché une exécution plus solide, et surtout qu'il ne se soit pas attaché davantage aux masses; alors son ouvrage eût acquis cette harmonie sans laquelle il n'est pas d'effet général bien établi. Savery s'est donc un peu trop occupé des détails; toutefois il les a rendus avec une grande perfection (Signé et daté 1639).

B. H: 2 Pied 0 pouce 6 ligne
L: 2 „ 5 „ 11 „

Diese Beschreibung paßt auf das Bild der Sammlung Matsvanszky vollkommen, dessen Abmessungen 66 × 80 *cm* betragen.

Noch sei erwähnt, daß (gerostetes) Eichenholz die Unterlage des wohlerhaltenen Gemäldes bildet und daß die in lateinischer Kapitalschrift und in dunklen Tönen ausgeführte Künstlerinschrift lautet:

· ROELANDT
SAVERY
1636 "

wozu ich bemerke, daß die zweite Sechs nicht ganz deutlich ist und einer Null ähnelt.

Das Bild läßt sich nur eine kurze Strecke bis in den Wiener Kunsthandel zurückverfolgen.

Für Saverys Art ist das vorliegende Bild sehr bezeichnend. Der Künstler liebt es, mit seiner Gewandtheit in der Darstellung von Tieren zu prunken. Seine Landschaften sind gewöhnlich schon daraufhin erfunden und komponiert, daß recht viel Getier in allen Gründen Platz finden könne, ob nun das Paradies vorgeführt wird, oder die Sintflut oder, wie so oft, der musizierende Orpheus, der die wilden Tiere bezaubert, oder endlich eine Löwengrube, wie auf dem Gemälde vor uns. Neben derlei Gegenständen, die er besonders bevorzugt, gehören vedutenartige Landschaften mit sittenbildlicher Beigabe oder Stilleben und Darstellungen einzelner Tiere zu den Seltenheiten. Von den Blumenstücken des Savery war andeutungsweise im ersten Bande (S. 153) dieser Blätter die Rede.

BEMERKUNGEN ÜBER DEN POLYCHROMEN FRÜHSTIL DES JAN VAN GOYEN.

Van Goyens Lebensgeschichte ist so gut oder so schlecht gekannt wie die der meisten übrigen holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Einige Jahreszahlen und Ortsangaben nach Urkunden, wobei man auf die emsige Forscherarbeit von Bredius bauen kann, ein paar Anhaltspunkte aus Orlers und Houbraken. Das übrige will den Bildern abgerungen werden.*) Nach Or-

*) Von Bedeutung C. Vosmaer in der Zeitschrift für bildende Kunst, IX, 12 ff. Bald darauf schrieb über Van Goyen Paul Mantz in der „Gazette des beaux-arts" 1875 und 1878. Siehe auch Naglers Monogrammisten, V, S. 229. Ferner eine Stelle in Hoogstratens Inleyding, S. 237 f. Alte Kataloge. „Oud Holland" und „Obreens Archief" passim, besonders Oud Holland 1896 (Bredius). In neuerer Zeit „Onze Kunst" vom September 1903. Andere Literatur wird noch weiter unten genannt. 1903 wurde in Amsterdam eine Van Goyen-Ausstellung abgehalten, die ich leider nicht gesehen habe.

lers ist Jan Josephszoon van Goyen 1596 zu Leyden geboren. Schon mit etwa zehn Jahren lernte er bei Coenraet Schilperpoort die Anfangsgründe, dann bei Isaak Nicolai und noch bei Jan Arentsz de Man das Zeichnen. Jan Josephszoon sollte nun Glaskünstler werden und kam deshalb zu Henrick Clock in die Lehre. Aber der junge Mann erklärte sich mit Entschiedenheit für die Ölmalerei. So wurde er denn zu einem guten Maler, Willem Gerritsz, nach Hoorn geschickt. Dort lernte er zwei Jahre malen. Ungefähr 19 Jahre alt, also um 1615, kam er vorübergehend nach Leyden zurück, um bald darauf ein Jahr in Frankreich zu verbringen. Bedeutende Fortschritte des jungen Künstlers veranlaßten den Vater, ihn nach Haarlem zu Esaias van de Velde zu senden, der damals schon berühmt war. Dort verblieb der junge Van Goyen nur ein Jahr. Dieses aber war von größter Bedeutung für seine Kunst, denn, ohne den Esaias van de Velde eigentlich zu kopieren, schloß er sich doch so enge an ihn an, daß er damit allein eine feste technische Grundlage gewinnen mußte. Bald kehrte er nach Leyden zurück. Dort wohnte er noch im November 1631 (nach Bredius). 1634 wurde er Bürger im Haag. Dort starb er (nach Houbraken) 1656. Das älteste datierte und signierte Werk Van Goyens, das ich in der Literatur erwähnt gefunden habe, ist ein „Strand von Scheveningen“, der signiert ist I. V. GOIEN und darunter die Jahreszahl 1620 trägt. Aus dem Besitz Professor Wredows, war es 1883 in Berlin ausgestellt. Bode hat es im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen (IV, S. 204 ff.) eingehend und als frühestes bekanntes Werk behandelt, das, nach der Beschreibung zu schließen, noch altertümlich aussieht und mit der altflandrischen Weise zusammenhängt. Es sei kräftig gefärbt. Ziemlich deutlich ist der Einfluß des Esaias v. d. Velde auf den zwei kleinen Runden, man könnte sie Miniaturen nennen, in der Berliner Galerie. Diese zwei Bildchen fallen 1621.*) Zwei etwas größere, wieder kreisrunde Jahreszeitenbilder aus dem Jahre 1622 gehörten zu den interessanten Stücken der Amsterdamer Auktion Oldenbarnevelt (aus dem Haag) und Hoekwater (aus Delft), die im April 1902 stattgefunden hat. Diese Bildchen sind mir nur nach den Lichtdrucken und Beschreibungen im Versteigerungskatalog bekannt.**) Gewiß demselben Jahre und nicht dem Jahre 1632 gehört ein kleines Breitbild an, das aus der Kasseler Sammlung Habich bei Gelegenheit der Kölner Versteigerung 1892 zu Alexander Lederer nach Budapest gelangt ist.***) In der Jahreszahl ist die dritte Ziffer undeutlich. Im Zusammenhang mit datierten Bildern kann diese Ziffer aber nur als 2 und das Jahr als 1622 angenommen werden. Wie es scheint, gehört dieser frühesten Zeit ein Strandbildchen in der Linzer Galerie an. Obwohl weder datiert noch signiert und wenngleich mit Van Goyens Werken aus mittlerer und später Zeit nicht besonders verwandt, paßt es doch in seiner Farbigkeit, körnigen Malweise, in seinem Figurenreichtum ziemlich gut in den frühen Stil den Meisters hinein. Es gelangte mit der Ludolfschen Sammlung ans

---

*) Faksimile der Signaturen I. V. GOIEN und der einen Datierung 1621 im Katalog.

**) Amsterdam, Fred. Müller (Mensing). Wieder andere frühe Arbeiten Van Goyens, zwei Rundbildchen, Sommer und Winter, waren 1903 aus dem Besitz von L. Chardon in Brüssel der Amsterdamer Van Goyen-Ausstellung eingefügt. Abbildungen in „Onze Kunst“ 1903. Im Versteigerungskatalog Höch (München) ist eine Landschaft mit schmalem Kanal abgebildet, die nach dem Lichtdruck zu schließen der frühen Zeit Van Goyens angehört.

***) Vgl. auch die Abbildung im Versteigerungskatalog von Heberle und Lempertz.



Jan van Goyen: Der Winter (Sankt Petersburg: Sammlung Paul Delaroff).

Museum Francisco-Carolinum. Trügt mich das Gedächtnis nicht, so hatte Dr. Kränzl das Bild schon dem Van Goyen zugeschrieben, als ich es in Linz kennen lernte.*) Nach der Jahreszahl ist nun das Dorfbild mit Soldaten von 1623 im Braunschweiger Museum anzufügen, das in der Literatur oft genug erwähnt ist. Noch immer bemerkt man den Zusammenhang mit Esaias van de Velde. Nach G. Paulis Mitteilung ist die Winterlandschaft bei Herrn Dr. Focke in Bremen, die vor kurzem dort ausgestellt war, mit 1624 datiert.**) Das Bildchen sei „ziemlich bunt namentlich durch die vereinzelt eingestreuten zinnoberroten Flecken der Staffage". Verhältnismäßig bunt gehalten ist auch das Van Goyensche größere Bild von 1625 in der Kunsthalle zu Bremen (bezeichnet auf der Brücke rechts von der Mitte „I. V. GOIEN. 1625").

Demselben Jahre 1625 gehören nun auch zwei Rundbilder an, die vor einiger Zeit aus der gräflich Woronzoffschen Sammlung zum Herrn Staatsrat Paul Delaroff in Petersburg gelangt sind. Es sind zwei Jahreszeitenbilder. Auf dem Winter, der anbei abgebildet ist, steht die Signatur: I. V. GOIEN. und daneben die Jahreszahl 1625. Wie mich die Photographien und Notizen lehren, die ich der Güte des Besitzers verdanke, ist auch auf diesem bunt gehaltenen Bildchen, wie an den vorher genannten, der Einfluß des Esaias v. d. Velde noch immer zu bemerken. Kräftig hingesetzte Striche charakterisieren die zahlreichen Figürchen und ihre landschaftliche Umgebung. Die Bäume sind, ob unbelaubt wie auf dem Winterbilde, oder belaubt wie auf dem Gegenstück, noch ganz altertümlich aufgefaßt. (Durchmesser 0·33.)

Aus dem nun folgenden Jahre 1626 habe ich eine Zeichnung notiert, die vor langer Zeit bei Herrn Hugo Müller (dem sogenannten Eislaufmüller) in Wien gewesen. Dargestellt war ein zugefrorner Stadtgraben mit einer Szene auf dem Eise; links alte Befestigungen. Signatur und Datierung „I: V: GOYEN 1626". Das Blatt ist mir außer Sicht gekommen. Die Schreibweise des Namens, wenn sie richtig wiedergegeben ist in der alten Notiz, müßte etwas stutzig machen, da Van Goyen erst einige Jahre später das y statt i anwendet. Noch 1627 unterzeichnet er eine Urkunde mit „Jan van Goien" (Oud Holland, XIV, S. 115). Immerhin mag gerade in jenen Jahren Van Goyen zwischen den zwei Schreibarten geschwankt haben. Wie schon angedeutet, schreibt er auch auf den Bildern jener Jahre noch Goien und nicht Goyen. 1629 tritt zuerst das bekannte Monogramm auf.

Als Beispiel van Goyenscher Kunst aus dem Jahre 1627 bilde ich ein Gemälde ab, das Herr kaiserlicher Rat Fabrikant J. V. Novák in Prag vor nicht langer Zeit erworben hat. Es stammt aus der Galerie Koudacheff in St. Petersburg und wurde am 14. Februar 1905 in Berlin versteigert. Das Bild gehört zu denen, die noch mit Esaias van de Veldes Weise zusammenhängen, und läßt noch immer den polychromen Stil des Van Goyen erkennen, wie ich den frühen Stil des Van Goyen im Gegensatz zu den oligochromen Gemälden seiner späteren Zeit nennen möchte. Die Behandlung ist bei aller Sorgfalt recht kräftig, ebenso

---

*) Nach einer alten Notiz, die ich überprüfen müßte, wäre das Vogelschießen in der Mannheimer Galerie (alt 57, jetzt 176) ein frühes Werk des Van Goyen. Es scheint nicht signiert zu sein.

**) Vgl. Gustav Pauli, „Gemälde alter Meister im bremischen Privatbesitz" 1905. Siehe auch den „Katalog der Ausstellung historischer Gemälde aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle" von 1904.



Van Goyen: Dorfstraße. (Prag, Sammlung J. V. Novák.)

in der Färbung wie in der Pinselführung. Als hervorstechende Farben seien genannt das Braunrot am Rock des stehenden Mannes rechts im Vordergrunde, das Blaugrau seiner Hosen, die grauen und blaugrauen Töne an der sitzenden Figur daneben und an dem Jungen dabei braune Hosen und blauer Rock.*) Im Himmel blau und weißliche Wolkentöne.

Signatur und Datierung des Bildes der Galerie Novák finden sich gegen rechts unten. Sie sind auch ein wenig auf der Abbildung zu sehen. Sie lauten: „I· V· GOIEN 1627."

(Altes Eichenbrett. Br. 54, H. 32.)

Nach der zeitlichen Reihenfolge ist nun das Bild in der gräflich Schönborn-Buchheimschen Galerie zu Wien anzuführen. Ich habe es ausführlich in meinen Galeriestudien beschrieben und brauche diesmal nur zu sagen, daß es I V GOIEN 1628 signiert und datiert ist. Vor Jahren notierte ich, daß sich in der Luft Fehlstellen finden, die unterscheiden lassen, daß eine eigentliche weiße Grundierung nicht vorhanden ist, sondern nur ein dünnes hellrötlichgelbes Primeursel, das man noch in den Ritzen des Eichenholzes unterscheiden kann.

Dieses Werk des Van Goyen verkündet schon ein wenig den kühleren grauen Ton, der die Werke von 1629 bis mindestens 1631 kennzeichnet. Mehrere Bilder dieser Periode werden in Woltmann-Woermanns Geschichte der Malerei (III, S. 777) namhaft gemacht. So die Bilder mit dem Monogramm V G (verbunden) und der Jahreszahl 1629 in der Berliner und der Münchener Galerie. Ein derlei kühlgrauer Van Goyen mit der Datierung 1630 befand sich vor mehreren Jahren in der Sammlung Huybrechts zu Antwerpen. Ein graugelber Van Goyen von 1631 hängt in Gotha. Ein anderer datierter von 1631 kam bei der Auktion Schönlank zutage.

*) Farbenangaben nach der gütigen Mitteilung des Besitzers.

Mit diesen Werken des Van Goyen wären wir aber schon über den polychromen Stil hinausgegangen. Bei Gelegenheit sollen andere Gruppen Van Goyenscher Werke besprochen werden. Es gibt deren noch sehr interessante aus der späteren Zeit des Meisters, als er auf die unerschöpfliche Quelle malerischer Wirkung, das Wasser, mehr und mehr achtete und in seiner Pinselführung immer breiter und freier wurde. Neben den Werken der eigentlichen Spätzeit sehen die Bilder Van Goyens aus der farbigen ersten Periode nahezu befangen und schüchtern aus, so fest auch der Strich schon beim jugendlichen Meister auf der Tafel sitzt. Man mag nun die Frühzeit Van Goyens taxieren, wie man will. Jedenfalls haben des Meisters frühe Bilder großes Interesse für die Entwicklungsgeschichte der holländischen Landschaftsmalerei.

AUS DER LITERATUR.

Basil de Selincourt: „Giotto" (London: Duckworth and Cie., 1905, 8°).

Herbert A. Giles: „An introduction to the history of chinese pictorial art." Shanghai, Kelly & Walsh, 1905, 8°, illustriert.

Georges Lanoë: Histoire de l'école française de paysage depuis Chintreul jusqu'à 1905. Nantes, Société Nantaise d'éditions. 8°.

E. T. Cook: Hidden treasures of the National Gallery, a selection of studies and Drawings by J. M. W. Turner. London Pall-Mall-Preß, 1905, 4°.

Ernest Stroehlin: „Jean Petitot et Jacques Bordier, deux artistes huguenots du XVIIme siècle" (Genf, Kündig 1905, 8°).

„Katalog der Ausstellung von Miniaturen im Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau." 1905. 8° (mit Illustrationen und Verzeichnis der Künstler).

Paul Kristeller: „Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten" (mit 259 Abbildungen). Berlin, Bruno Cassierer, 1905, gr.-8.

Von mehreren Veröffentlichungen, die sich auf den älteren Peeter Brueghel beziehen, ist diesmal Bericht zu erstatten. Zwei Werke über Brueghel kommen in Lieferungen heraus und haben erst zu erscheinen begonnen; es sind René van Bastelaer und Georges H. de Loo „Peter Bruegel l'ancien, son œuvre et son temps, étude historique, suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre dessiné et gravé et d'un catalogue raisonné de son œuvre peint“ (Brüssel, G. v. Oest & Cie., 1905), und eine Brueghelpublikation, wohl ohne Text, die bei H. Kleinmann & Cie. in Haarlem zu erscheinen begonnen hat. Als abgeschlossenes Werk liegt Heft 3 des XXV. Bandes „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“ vor, ein umfangreiches „Heft“, in welchem „Pieter Brueghel der ältere und sein Kunstschaffen“ von Axel L. Romdahl behandelt wird. Abgeschlossen ist diese Arbeit gewiß nicht in dem Sinne, als ob damit eine abschließende Monographie geboten würde. Die neue Veröffentlichung entspricht mehr einer Reihe von Skizzen und Studien, wie ehemals die gehaltvolle Artikelserie von H. Heymans in der Gazette des beaux arts (1890 ff.). Wie es nach dem Titel scheinen will, vermeinte nun Romdahl allerdings, eine Monographie zu schaffen, und da wäre denn manches zu bemerken, wie etwa eine gewisse Ungleichmäßigkeit in der Behandlung und eine nicht ganz übersichtliche Anlage. Die Kapitel heißen der Reihe nach: Lebenslauf, Entwicklungspfade, P. Brueghel d. Ä. als Erzähler mit den Unterteilungen „Bibelbilder“, „Didaktische Darstellungen“, „Reine Genrebilder“. Dann folgt ein „Rückblick“. Das nächste Kapitel heißt: P. Brueghel d. Ä. als Landschafter. Dann kommt noch eine Übersicht über die Gemälde und graphischen Arbeiten. Wie ich sogleich bemerken will, wird ein Verzeichnis der nicht wenigen Zeichnungen vermißt*), und was die früher angedeuteten Mängel betrifft, findet man z. B. sehr viele Genrebilder unter den Landschaften, und bei den Genrebildern auch solche, die man sonst historische Stücke oder Illustrationen zu Klassikern genannt hat, wie die Hochzeit des Mopsus und der Nisa. Ich würde keinerlei Tadel aussprechen, hegte ich nicht die Hoffnung, daß uns der Autor noch sehr viele Arbeiten liefern wird, von einer mehr klaren Disposition, als sie diesmal festzustellen ist.

Zu Einzelheiten fortschreitend, die ja gewiß viele Forscher und Sammler mehr interessieren als die Anlage des Werkes, stoßen wir auf manches, das Widerspruch erregen muß. Da ist z. B. der Ausspruch von den „echt romanistischen Gestalten“, die auf der Ernteszene vorkommen sollen. Ich weiß nicht, was noch mehr niederländisch sein könnte als die erwähnte Szene, die Romdahl übrigens wohl bis zu einem Gemälde in fürstlich Liechtensteinschem Besitz (nicht mehr in der Galerie; 1895 im Schloß Eisgrub) hätte zurückverfolgen können. Auch wird eine Ernte im Pariser Besitz genannt. Mit dem „italienischen Einflusse“ und den „venezianischen Vorbildern“, die Romdahl aus Brueghels Werken herauslesen will, wird sich wohl auch nicht so leicht jemand einverstanden erklären. Der alte Peeter Brueghel ist ja doch eigentlich das gerade Widerspiel seiner romanistischen Zeitgenossen. Recht wehe taten mir die Hinweise auf J. B. S. Chardin! und auf Donatello! (S. 93, 130 und 153.)

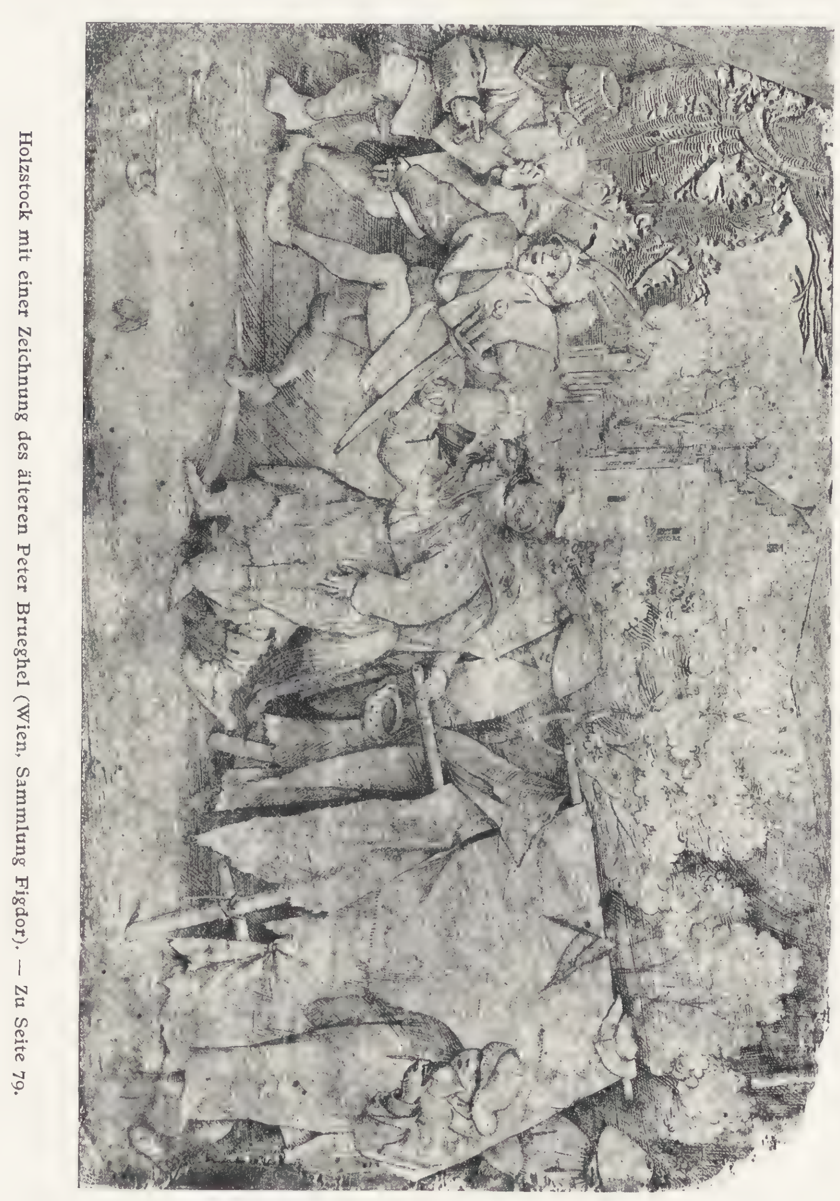
Romdahl ist noch sehr geneigt, Behauptungen hinauszuschleudern, deren Beweise ihm schwer fallen dürften. So steht es z. B. um die Halbfigur des alten Hirten in der Wiener Galerie, die Romdahl bloß des etwas altertümlichen Ansehens wegen sofort dem Brueghel abspricht. Wenn dieses Werk auch nicht in die Reihe der datierten (späten) Arbeiten Brueghels einzufügen ist, so bleibt immer zu beachten, daß Brueghel gewiß nicht, wie Romdahl anzunehmen scheint, erst in seinen alten Tagen Maler geworden ist, sondern ohne jeden Zweifel in seiner Jugend Bilder gemacht hat, die neben den späten Werken naturgemäß etwas altertümlich aussehen müssen. Das Bild wird überdies als Brueghels Werk verständlicher, wenn wir die Köpfe würdigen auf jener Zeichnung des Dresdener Kabinetts, die bei Woermann auf Taf. 12 vorkommen. Was den inventarisch erwähnten alten Hirten von Brueghel betrifft, so behauptet Romdahl, gerade dieses Bild sei 1648 nach Stockholm gekommen. Ein Beweis dafür wird nicht beigebracht.

Zur Anbetung durch die Magier in der Sammlung Roth zu Wien wäre es nicht unwesentlich gewesen zu bemerken, daß die Lesung der Jahreszahl keineswegs so unbedingt feststeht, wie es nach Romdahls Erörterungen scheinen könnte. Die Inschrift „BRVEGEL . M . D . . XIIII“ weist zwischen D und X ein ergänztes L auf. Freilich hätte dort nicht viel anderes Raum, als ein Buchstabe und es ist nicht anzunehmen, daß Brueghel

*) Dieser Mangel ist nicht ganz verständlich, da doch Romdahl im Text eine weitgehende Kenntnis der Zeichnungen an den Tag legt. Ein Blatt von 1560 in der Wiener Auktion Drexler-Iurié und ein undatiertes in der Wiener Versteigerung Artaria seien dazu angemerkt. Eine Zeichnung aus der Sammlung Beckerath ist abgebildet in „Zeitschrift für bildende Kunst“, N. F. XII, 214. Die Zeichnungen, die in „Onze Kunst“ I (1902), S. 77 ff. und 192 ff. vorkommen, sind durchaus nicht alle von Brueghels Hand.

irgendwie von der gebräuchlichen Schreibung der römischen Ziffern abgegangen wäre. Wenn aber C dort stand statt L, dann müßte das Bild von einem der Söhne gemalt sein. Das ist denn auch sehr wahrscheinlich.

Gegen einen kleinen Seitenhieb auf eine Stelle meiner Galeriestudien habe ich mich noch zu verteidigen. Es ist die Angelegenheit mit der Beeinflussung durch H. Bosch, die ich auf einem Bilde des Jan Brueghel (Anbetung durch die Könige) im Wiener Hofmuseum (Nr. 908) angenommen hatte. Ich habe mich vor Jahren, 1894/95, insofern unvorsichtig ausgedrückt, als die „Hauptgruppe“ nicht



Holzstock mit einer Zeichnung des älteren Peter Brueghel (Wien, Sammlung Figdor). — Zu Seite 79.

wirklich nach Bosch „kopiert“ ist. Wenn sich aber Romdahl die Photographie nach dem Madrider Bosch vor den kleinen Jan Brueghel in Wien halten will, wird er bemerken, daß trotz des unvorsichtigen Ausdruckes etwas Wahres an der Sache ist. Zunächst einmal ist die Gegenüberstellung der Madonna und des zunächst knieenden Königs auf beiden Bildern dieselbe. Daß Jan Brueghel beide technisch anders anfaßt als Bosch, ist ja nicht zu wundern. Worauf aber zumeist die tatsächliche Anlehnung, die mir vorschwebte, beruht, das ist zunächst die Stelle vor der Hütte, an der die erwähnten Figuren angebracht sind und die Gestaltung der Hütte selbst. Nahezu rein wiederholt nach dem Gemälde des Bosch ist die Figur aus dem Königsgefolge, die sich aus der Tür vorbeugt, wie um neugierig auf den Hauptvorgang zu blicken. Sie hält sich dabei mit einem schief aufwärts gerichteten bloßen Arme am Türpfosten. So zu sehen ebenso bei Bosch, wie bei Jan Brueghel. Was dann noch weiter die Ähnlichkeit erhöht, ist das Fenster unmittelbar neben der Tür, aus dem mehrere Leute herausschauen. Bei einer weiteren Behandlung dieses Falles, die ich diesmal gar nicht beabsichtige, werden dann auch noch Bilder aus dem Vorrat der Berliner Galerie und aus der Galerie Nostitz in Prag heran müssen.

Im Verzeichnis der Gemälde, wie es Romdahl zusammenstellt, fehlen gewiß nicht wenige Werke des älteren Brueghel. Die Komposition der Advokatenstube, die oft kopiert worden ist, fehlt gänzlich. Ein gutes Exemplar war vor einiger Zeit bei Dr. Max Strauß in Wien. Ein sehr beachtenswertes Exemplar der Predigt Johannis befand sich in der Sammlung Todesco. Pommersfelden besitzt ein Werk des älteren P. Brueghel (Bauernfest).

Da sich Romdahl gewiß sehr in die Unterscheidung der Werke des älteren und jüngeren Peeter Brueghel eingearbeitet hat, wird er sich auch über die Bilder in Graz (Volksfest), Kremsier (Allegorie) und Budapest (bildnisartige Darstellungen) bald klar werden, falls er ihnen seine Aufmerksamkeit widmen will. Die Reihe der Rundbildchen (von zirka 16—17 *cm* Durchmesser) mit Sprichwortdarstellungen wird sich als ziemlich lange herausstellen, wobei freilich die Kopien von der Hand des Sohnes oftmals aushelfen müssen. In Pommersfelden befinden sich viele dieser Rundbilder, von denen es auch welche gab und gibt in den Wiener Sammlungen Alfred Stern, Widerhofer, ferner bei Baron Speck-Sternburg auf Lützschena, im Prager Rudolfinum, im Stift St. Florian, in der kleinen Galerie zu Koblenz.

Romdahls Brueghelheft ist mit vielen Abbildungen versehen, die den Wert der Veröffentlichung nicht unwesentlich erhöhen. Ich wiederhole anbei eine der Abbildungen, die auf ein besonders interessantes Stück der Sammlung Figdor zurückgeht.*) Es ist ein Holzstock, dessen xylographische Bearbeitung in einer Ecke begonnen ist. Brueghel hat auf die sehr dünn geweißte Fläche eine Federzeichnung ausgeführt, deren Darstellung: Hochzeit des Mopsus und der Nisa (nach Virgil, Eclog. VIII) aus dem Stich von Petrus a Merica (P. v. d. Heyden)**) bekannt ist. Links unten ein abgegrenzter Streifen, auf dem undeutlich Brueghels Name und die Reste einer Jahreszahl 15, alles in retrograder Schrift zu sehen sind. (Breite 0·416, Höhe 0·266, Dicke 0·028.) Eine damit verwandte Tänzergruppe findet sich links auf dem großen Bild im Wiener Hofmuseum: Streit des Faschings mit den Fasten. Der merkwürdige Holzstock war ehedem Bestandteil der Wiener Sammlung Gsell, steht aber nicht im Versteigerungskatalog verzeichnet, sondern wurde als Nr. F ausgerufen, wie aus einem auf die Kehrseite aufgeklebten Blatte ersichtlich ist. Vor etwa zehn Jahren wurde dieser Holzstock im Wiener Kunsthandel gesehen; er sollte nach München wandern, doch nahm ich die Gelegenheit wahr, ihn anzukaufen. Einige Zeit danach gab ich ihn an die Sammlung Figdor ab.

Auch auf der Abbildung ist ganz wohl zu sehen, daß links oben mit dem Ausarbeiten des Holzschnittes begonnen ist, und gerade dadurch gewinnt dieser Kunstgegenstand besonderes Interesse. Er ist zugleich Zeichnung von der Hand des alten Brueghel und Denkmal der alten Holzschnittechnik aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

ZUR BILDNISKUNDE.

Die Bildnisse der Königin Marianne von Spanien wurden in gründlicher Weise bearbeitet von Heinrich Zimmermann im „Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“, Bd. XXV, Heft 4. Diese Arbeit bildet den ersten Abschnitt einer Folge von Studien „Zur Ikonographie des Hauses Habsburg“. 4 Tafeln und 45 Textabbildungen sind dem Hefte beigegeben, unter denen sich auch solche nach Velasquez und

*) Für die gütige Erlaubnis zur Benützung des Klischees bin ich Herrn Hofrat Baron W. Weckbecker und Herrn Bibliothekar und Kustos Dr. H. Zimmermann zu Dank verpflichtet.

**) Diese Namen wurden durch H. Hymans identifiziert in der Biographie Nationale de Belgique (Artikel Merica).

Careño befinden. Die Abhandlung enthält wertvolle Aufschlüsse über manchen bisher verborgen gebliebenen kunstgeschichtlichen Zusammenhang.

— Vor kurzem wurde versendet der: „Illustrated catalogue of a Loan collection of Portraits of english historical personages who died between 1625 and 1714. — Exhibited in the Examination Schools, Oxford; April and May 1905.“ Oxford 1905.

— Durch eine glückliche Gesprächswendung wurde ich unlängst auf ein interessantes Bildnis des berühmten Buchdruckers Johann Thomas Edlen von Trattner aufmerksam. Es ist ein Gemälde von Josef Hickel*), das sich im Besitz der Verlagsfirma Otto Fromme in Wien befindet und schon 1781 als Vorbild für den Stich von J. E. Mansfeld gedient hat. Das Original befand sich lange Zeit in Trattnerschem Besitz.

Die Entstehungszeit des künstlerisch sehr bedeutenden Bildes ist auf dem Mansfeldschen Stich mit 1770 angegeben, das wäre also die Zeit, um die auch das erste Hickelsche Bildnis des Kaisers Josef II. und des Fürsten Salm entstanden ist. Leider ist der Hintergrund des Trattnerbildes etwas trüb geworden, so daß ich nicht feststellen konnte, ob eine alte Datierung dort vorhanden ist oder nicht. Dagegen ist die dargestellte Persönlichkeit doppelt sichergestellt, nicht nur durch die Schrift auf dem Stich, sondern auch durch einen Brief, der im Ölgemälde vorkommt und auf dem die Adresse Trattners steht, wie folgt: „Monsi(eur) Monsieur Jean Thomas noble de Trattnern Chevalier de l'Empire etc. à Vienne.“

Trattner ist in lebensgroßer Halbfigur dargestellt. Das Gesicht wird etwa von vorn gesehen. Vornehme Kleidung. Gelbe Seidenmütze. Brauner Rock mit Goldstickerei und Spitzenbesatz. Weinroter Überwurf.

In mancher Beziehung ist das Trattnerportät geradewegs geistreich gemalt und es beweist, daß sich eine sorgsame Durchbildung (in diesem Falle bis in die Spitzen reichend) recht wohl mit berechneter Fernwirkung verbinden läßt.

Ein vorzügliches Werk Hickels aus demselben Jahre 1770 ist auch das oben erwähnte Bildnis des Fürsten Salm, des Erbauers von Raitz. Dieses ist signiert: Jos. Hickel pinxit Vie . . . ae 1770“. Ich sah es durch die Güte des Herrn Dr. Kamill Lederer vor Jahren im Wiener Palais Salm.

Das erste Hickelsche Bildnis des Kaisers Josef II. dürfte, wie früher angedeutet, ebenfalls 1770 gemalt sein. Im Besitze des Fürsten Schwarzenberg befindet sich ein datiertes Exemplar von 1770. Es war 1880 in der Wiener historischen Porträtausstellung zu sehen (Nr. 310).

— Einige Zeilen seien dem Beethovenbildnis von Jos. Dan. Böhm gewidmet. Anbei gebe ich zwei Abbildungen dieses Porträtmedaillons, eines kleinen Reliefs, auf welchem Beethoven in der Zeit um 1823 porträtiert ist. Zwei verschiedene Ansichten werden



*) Über Trattner geben die biographischen Lexika und die Buchdruckergeschichte Wiens von Dr. Anton Mayer Aufschluß. — Zur Literatur über den viel zu wenig beachteten Porträtisten Josef Hickel weise ich hin auf die alten Hof- und Staatsschematismen von Wien, wo man über seinen Titel und seine Wohnung am Salzgries nachlesen kann, auf die alten Künstlerlexika von Dlabacz bis Nagler, auf C. v. Wurzbachs biographisches Lexikon, auf Fr. Nicolai: Beschreibung einer Reise . . . im Jahre 1781 (IV, 516), Ed. v. Engerth: Katalog der kaiserlichen Galerie zu Wien III. 279 (1777 handelte es sich, nach den Akten im Oberstkämmereramte, um die Bezahlung eines Porträts von Josef Hickel, nicht etwa um die Übertragung von Bildern aus Prag nach Wien, wie es nach Engerth scheinen könnte) und auf C. Bodenstein: Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens, S. 85 ff., wo noch andere Literatur genannt ist. — Jos. Hickel hat im März 1782 zu Wien den Papst Pius VI. gemalt. Jacobé hat das Bild in Schabkunst veröffentlicht. Das Porträt des Kammerjuweliers Franz Edlen v. Mack ist nach Jos. Hickel von Karl Pfeiffer 1793 gestochen worden (vollendet am 15. Februar jenes Jahres). Eine Nachbildung des Stiches von W. F. Gmelin aus dem Jahre 1781 nach einem Hickelschen Bildnis Kaiser Josefs II. wurde in J. J. Webers „Illustrierter Zeitung“ (22. Februar 1890) gegeben. Eine Erwähnung in J. G. Meusels Archiv, I. Bd., 4. Stück, S. 56 bezieht sich vielleicht auf Anton Hickel, den Bruder Josefs. Auch über diesen wäre vieles mitzuteilen. Anton H. hat bekanntlich Klopstock gemalt. Über Antons Tätigkeit in Hamburg vgl. unter anderen Küttners Reisen durch Deutschland I, 208. Das große Bild mit der englischen Parlamentssitzung (oder dessen Entwurf) war eine Zeitlang im Besitz des berühmten Mechanikers Mälzl (vgl. die Zeitschrift „Paris und Wien“ 1813, S. 363). Das Bild gehört der Londoner National Gallery. Die Nachträge zu Füßlis großem Lexikon berichten, daß das Parlamentsbild 1798 mit Anton Hickels Nachlaß aus Hamburg nach Wien zum Bruder Josef gelangt sei.

nebeneinander gestellt, die bei verschiedenem Lichteinfall aufgenommen sind. Die Abbildung geschieht nach dem ersten Gipsabguß. Die ursprüngliche Wachsbossierung, die ich um 1880 noch beim Medailleur Professor K. Radnitzky in Wien gesehen habe, ging seither verloren. Ich teile darüber näheres nach den Quellen mit im I. Band meiner „Beethovenstudien", der noch im Laufe des Jahres erscheinen soll und schon in Druck ist. Das Gips-Medaillon, augenblicklich noch in meinen Händen, soll nächstens in die Bonner Beethovensammlung eingereiht werden.

NOTIZEN.

Ein Diptychon mit Malereien aus der Schule des Cimabue (Rom, Sammlung Sterbini) wird abgebildet und besprochen in der Zeitschrift „L'arte", 1905, Heft 3.

Zu Pacino di Bonaguida (um 1310 tätig) „Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen", 1905, S. 89 ff. (mit Abb.).

Zu Andrea dal Castagno „The Burlington Magazine" Juni, 1905, S. 66 ff., S. 222 ff.

Zu Hubert v. Eyck „Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen", 1905, S. 111 ff.

Meister von Flemalle, Die Madonna von Salamanca abgebildet in „The Burlington Magazine", Juni 1905, zu S. 238.

Fortsetzung des Artikels „Les origines de la peinture française" von L. Dimier im Juniheft von „Les arts" (handelt von den Italienern in Fontainebleau bis zum Tod des Niccolo dell' Abbate).

Über „Eine Komposition von Giovanni Bellini" (es ist die Madonna, die das segnende Kind hält und die Rechte vorstreckt) äußert sich Ph. M. Halm in der „Zeitschrift für bildende Kunst" (Juni 1905), Heft 9.

Die Madonna des Giovanni Francesco da Rimini von 1441 in der Sammlung George Salting zu London ist abgebildet in der Zeitschrift „L'arte", 1905, Heft 3. Das Bild befand sich vor wenigen Jahren beim Cavaliere Angelo Cantoni zu Mailand, wo es von Corrado Ricci 1902 studiert wurde. (Vgl. „Rassegna d'arte", 1902, S. 134.) Weiter zurückgreifend wird dasselbe Madonnenbild als Bestandteil der Galerie Hercolani zu Bologna nachgewiesen.

Einen sehr beachtenswerten Fund hat Dr. Josef Meder in Wien vor einiger Zeit gemacht und vor kurzem im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses" (Bd. XXV, Heft 2) veröffentlicht. Es handelt sich um die Zusammengehörigkeit zweier gezeichneter Köpfe, die unter dem Namen A. Bloemaert und Raffael geführt wurden. Der eine Kopf (Maria) gehört der Albertina, der andere (Josef) dem Fürsten Johann von und zu Liechtenstein. Meder hat die Blätter als Hilfszeichnungen zu dem Gemälde des Giulio Romano erkannt, das als Heilige Nacht (Nativité) mit Longinus und Johannes aus der Louvregalerie bekannt ist. Das Gemälde ist bei Vasari beschrieben. Es wurde nach Vasaris Zeugnis für Sant' Andrea zu Mantua gemacht, kam später in die Galerie Karls I. von England, dann in die Jabachsche Sammlung und in königlich französischen Besitz. Vermutlich sind die Hilfszeichnungen von der Hand des Giulio Romano selbst. Nach dem erwähnten Jahrbuch wird auf S. 82 die Medersche Zusammenstellung der beiden Köpfe abgebildet. Für die Wieder-



benützung des Klischees habe ich der Redaktion bestens zu danken.

Zu Pietro da Feltre (Luzzo) „Corriere Alpino" (Feltre) vom 30. Juli und 6. August 1905. Gehaltvolle Mitteilungen von Don Antonio Vecellio, durch welche meine Diagnose des Bildnisses in der Sammlung Figdor zu Wien bestätigt wird. Das Zeichen unter dem Monogramm ist wirklich der Hecht aus dem Wappen der Luzzi.

Über Peter Flötner „Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen", 1905, S. 116 ff.

Die Berliner „Antiquitäten-Rundschau" vom 1. Juni 1905 bespricht unter Beigabe einer Abbildung ein Ecce homo-Bild vom älteren Lukas Kranach, das sich im Besitz des Herrn A. Engelhardt in München befindet.

„Über Entwürfe von Rubens zu Elfenbeinarbeiten Lucas Faidherbes" Artikel von Gustav Glück im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", Bd. XXV.

Ant. v. Dycks frühe Apostelfolge wird besprochen durch Karl Woermann

im „Dresdner Jahrbuch“, 1905. Nach Möglichkeit komme ich auf den gehaltvollen Artikel nochmals zurück.

Zu M. de Sweerts „The Burlington Magazine“, Mai 1905, S. 125 ff.

„Ein Beitrag zur Würdigung des Hochaltarbildes St. Georg von Martin Altomonte in der Pfarrkirche zu Groß-Weikersdorf an der Franz Josefsbahn“ (von Josef Morawek, Pfarrer in Groß-Weikersdorf) steht in der Veröffentlichung des Amtsblattes für den Bezirk Tulln, das unter dem Titel „Beiträge zur Heimatskunde“ seit kurzem erscheint (Nr. 2). Das Altarbild, um welches es sich handelt, ist abgebildet im oben erwähnten Katalog der neu gegründeten Tullner Bildersammlung. Es trägt die Signatur des Künstlers und das Datum 1734. Unten mitten das Wappen der Grafen Enkevoirt. Graf Adrian Enkevoirt ist, nach Moraweks Mitteilung, der Stifter der Kirche (die nach Plänen Fischers von Erlach durch Martinelli erbaut ist) und des Altarbildes von Altomonte.

Das Lustschloß Hellbrunn bei Salzburg und einige dort befindliche Bilder werden behandelt in Nr. 25 der „Unterhaltungsbeilage der Linzer Tagespost“ vom 18. Juni 1905 (Artikel von Dr. Hans Widmann).

Eine Fügersche Miniatur aus der Wallace-Kollektion abgebildet in „The Burlington Magazine“, 1905, zu S. 148.

Abbildungen nach Hoppner Gainsborough, Turner Lawrence in „Les arts“, Juniheft.

Vortreffliche Studien von H. Hymans über Hendrik Leys und Hendrik de Braekeleer in „Onze Kunst“, Juni 1905.



Karton vermutlich von Giulio Romano, Hilfszeichnung zur Nativité im Louvre (Albertina und Sammlung des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein). — Zu Seite 81.

Zu Böcklin sehr beachtenswert ein Artikel von H. A. Schmid in „Die Kunst für Alle“, S. 432 ff.

„Theodor Hagen, der Senior der Weimarer Künstler“, Artikel von Otto Eggeling in „Westermanns ill. Monatsheften“, Mai 1905 (zahlreiche Abbildungen Hagenscher Landschaften).

„Die Woche“ (Heft 19) bietet einen Einblick in mehrere Ateliers fremder Maler in Paris, so in die Werkstatt von Gari Melcher, Dannat, D. R. Knight, Fritz Thaulow, Madrazo, Checa und Felix Borchardt.

Defreggers Selbstbildnis von 1883 (nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl,

München) nachgebildet in „Westermanns ill. Monatsheften", Mai 1905.

Hubert Salentin, „Ein heiterer Tag", signiert und datiert 1894, in Holzschnitt nachgebildet in „Über Land und Meer", Juli 1905 (nach Photo von Hanfstaengl).

Zu Pio Joris „Der Weltspiegel" vom 25. Mai 1905.

Gemälde von Ferdinand Dorsch, Franz Stassen, Karl Jacoby, Pio Joris, Paul Wilhelm Harnisch, Max Eduard Giese, Hans Herrmann, August Achterhagen, Friedrich Klein-Chevalier, Paul Leuteritz, Fritz Baer, René Reinicke sind abgebildet in J. J. Webers „Illustrierter Zeitung" Nr. 3230 vom 25. Mai 1905. In Nr. 3231 derselben Zeitschrift ist ein neu aufgefundenes Wandgemälde aus Pompeji abgebildet. Überdies Reproduktionen nach E. W. Cot, Jean Styka, Madame V. Demont-Breton, Willette, Franz Triebsch und anderen. Nr. 3241 bietet Abbildungen nach Leo Samberger, Ed. v. Gebhardt und Heinrich Zügel.

Vom Maler Henri Morisset handelt ein Artikel in „L'art décoratif" vom April 1905.

Das Deckengemälde mit dem Sturz des Ikarus von Karl Marr ist abgebildet in J. J. Webers „Illustrierter Zeitung" vom 3. August 1905. Es wurde vom Künstler für das deutsche Schauspielhaus in Hamburg ausgeführt.

Über den Aquarellisten H. B. Brabazon „The Studio", Juli 1905.

Dem Maler Domenico Morelli widmet die „Zeitschrift für bildende Kunst" (Augustheft) einen Artikel von Arnold Runsch.

Eine Mezzotintogravüre aus Bruckmanns Anstalt gibt Adolf Hengelers „Madonna" wieder. Das Blatt ist dem ersten Septemberheft der Zeitschrift „Die Kunst für Alle" beigegeben.

Über die Marke der neuesten Gobelins aus der Pariser Manufaktur schreibt Jules Guiffrey für die „Chronique des arts" vom 29. Juli 1905. Die Marke besteht aus einem verzierten G, durch das die Brosche durchgezogen ist.

Über „Das Färben und Anstreichen des Holzes" vgl. „Innendekoration", Juli 1905.

DARSTELLUNGEN VON MALGERÄT.

(Statt einer Antwort im Briefkasten.)

Nach Ihren Fragen zu schließen, unterschätzen Sie die Anzahl der Darstellungen, auf denen Malgerät vorkommt, gar sehr. In einer Briefkastennotiz von wenigen Zeilen, wie Sie meinen, läßt sich der Fall ganz und gar nicht einmal mit Schlagworten und Hinweisen auf die Literatur abtun. Nicht einmal ein langer Artikel könnte den Stoff zusammenraffen. Sie müßten sich auf ein Buch gefaßt machen, so viele Bilder, Kunstdrucke und Zeichnungen mit Malgerät gibt es. Vor allem sind zu berücksichtigen die zahlreichen Darstellungen von Malerwerkstätten, dann die Aktsäle im Bilde und gewiß nicht zuletzt die kaum übersehbare Reihe von Bildnissen, auf denen Maler sich selbst oder ihre Kunstbrüder verewigt haben. Daran reihen sich nicht wenige Bilder mit Sankt Lukas, der die Madonna malt, des Apelles, der Kampaspe porträtiert, und viele allegorische Darstellungen der Malerei, die fast jedesmal irgend welches Malgerät als Attribut erhält. Sie bemerken wohl: die Zeilen dehnen sich. Dazu ist eine kleine Bibliothek nachzulesen. Was ich im Handbuch der Gemäldekunde (II. Aufl., S. 42 f.) angedeutet habe, kann nur zur allerersten Einführung genügen. Sie müssen überdies in den Büchern von der Merrifield von Watelet, Prange, neuestens von E. Berger und in der alten „Encyclopädie für Künstler", II. Bd. (Berlin 1795) S. 1 ff. und für neuere Formen des Malgeräts die Bücher von Bouvier, Merimée-Hebra, Karl Robert, Ludwig Hans Fischer, Paul Schultze-Naumburg, Ris Pacquot nachlesen, womit nur ein Anfang gemacht ist. Die alten Paletten sahen wesentlich anders aus, als die unserigen, obwohl diese an Mannigfaltigkeit der Gestaltung nichts zu wünschen übrig lassen. Die schematisierte Abbildung der Palette, wie sie auf einem altschwäbischen Tafelbilde des frühesten XVI. Jahrhunderts vorkommt (Galerie im Schloß Weißenstein bei Pommersfelden) wird Ihnen anbei vorgeführt.

Auf demselben Gemälde ist auch ein alter Malstock dargestellt, der mit seinem kugeligen Abschluß im wesentlichen den neueren Malstöcken entspricht. Ein flandrischer Malstock aus dem XVII. Jahrhundert findet sich mit Palette und Pinseln zusammen auf dem großen signierten Paul de Vos der Wiener Galerie (Nr. 1119). Adriaen v. Ostades Malstock, zu sehen auf den Bildern in Dresden und Amsterdam. Die zwei Apellesbilder von J. de Winghe im Wiener Hofmuseum bringen jedes einen Malstock zur Darstellung. Auf einem Gemälde des Wig-



Ausschnitt aus dem Miniaturmalerbildnis des Kupetzky. Links die kleine Palette.

mana in Wiener Privatbesitz ist Apelles dargestellt, der Palette, Pinsel und Malstock neben sich auf dem Boden liegen hat. Ein Malstock kommt auch vor auf dem Lazaro Sebastiani in der Galerie der Akademie zu Wien. Sofonisba Anguissola hat sich selbst mehrmals porträtiert, einmal auch mit dem Malstock (hier ist er ein kurzes dünnes Stäbchen). Die Palette, die sie benützt, ist vierseitig und hat an einer Schmalseite einen kleinen Henkel (so nach dem Stich von W. Baillie). Auf Selbstbildnissen italienischer Maler und auf solchen von Künstlern anderer Nationen sind Pinsel und Paletten nicht selten. Zu achten auf die Bildnisse zu Houbrakens, Schouburgh und zur Van Mander-Übersetzung von H. Hymans. Zirkel, Lineale, Reißkohle und andere Dinge sind noch zu verzeichnen. Auf dem Selbstbildnis Daniel Grans in der Wiener Hofbibliothek hält Gran die Palette und einige Pinsel. Unter der Palette schauen, wie es scheint, zwei große Zirkelspitzen hervor. Farbenmuscheln, zwei Paletten und einige Pinsel sind zu sehen auf einem schwachen Bilde in der Art des Van Kessel und der Francken in der Innsbrucker Galerie (Nr. 770). Öltöpfchen, verschiedene Paletten und anderes auf dem Gemälde des zweiten (ich meine nicht des dritten) Dav. Ryckaert im Louvre. Das Farbenreiben mittels Läufers (der Läufer heißt im Niederländischen: loper) kommt z. B. vor auf dem erwähnten Ryckaertschen Gemälde, auf der Zeichnung des Adriaen van Ostade im Louvre (Nr. 2379) und auf den Bildern desselben Künstlers in Dresden und im Ryksmuseum zu Amsterdam. Auf einer Sopraporte in Schleißheim, die herkömmlich dem B. A. Albrecht (1687—1765) zugeschrieben wird, sind dargestellt ein farbenreibender Putto mit dem Läufer und daneben ein malender Putto mit rundlicher Palette. Ein Farbenreiber wird vorgefunden auf dem radierten Blatt mit dem Selbstbildnis des Malers Michael Hartwanger von 1769. Ältere Beispiele genannt bei H. Flörke: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte (S. 123) und in meinem Handbuch der Gemäldekunde.

Bei den Darstellungen der Paletten, bitte, beachten Sie doch, insofern sie farbig wiedergegeben sind, die Reihenfolge der Pigmente, wie sie aufgesetzt sind. Denn es dürfte nicht ohne Interesse sein, zu beobachten, ob der Maler seine Farben recht sauber und nett geordnet auf die Palette setzt, oder ob er ziemlich regellos in der Anordnung der Pigmente vorgeht. Aus den Malerbüchern erfährt man und von vielen Bildern kann man es ablesen, daß die Reihenfolge gewöhnlich mit Weiß zu beginnen und mit Schwarz zu endigen hatte. Nach Weiß folgen gewöhnlich die gelben und ockerigen Farben, dann die roten und blauen. Barbieri auf seinem Lukasbilde in Dresden (Nr. 359) hat an einem Ende der Reihe Weiß, dann Ocker, Eisenrot, woran sich die dunklen Farben anschließen. Die Skala auf Forests Bildnis von Lagillière in der Berliner Galerie (484 A) beginnt wieder mit Weiß, Gelb. Dann kommt Eisenrot, ein Ocker und dunklere Töne. Auf dem oben erwähnten Autoporträt von D. Gran folgen auf Weiß der Reihe nach heller Ocker, dunkler Ocker,



Bildnis eines Miniaturmalers von J. Kupetzky. (Budapester Ausstellung 1902.)

helles Eisenrot, dunkles Eisenrot. Daneben etwas Blau und ein Häufchen Zinnober. — Die große Mannigfaltigkeit in der Gestalt der Paletten wurde schon angedeutet. Auf dem lebensgroßen Selbstbildnisse des Malers Pesne in der Mainzer Galerie (Nr. 328) liegt vorn auf dem Tische die vierseitige Palette. Ein Bündel Pinsel ist durchs Daumenloch gesteckt. Die Reihenfolge der Pigmente ist folgende: Weiß, Gelb, Ocker, Zinnober, unbestimmte dunkle Farbe, Schwarz.

Sie werden kein Ende finden, wenn Sie durch die Reihe der Malerbildnisse in Florenz wandeln, viele andere Galerien durchsuchen (nicht zu übersehen das Städelsche Institut) und in den Kupferstichkabinetten überdies auf Freskomalereien allegorischer Natur mit Ausdauer nachforschen wollen. Eine ganze Auswahl von Formen verschiedenster Art aus neuerer Zeit war in der Sammlung Milewski geboten, deren Malerbildnisse vor mehreren Jahren im Wiener Künstlerhause ausgestellt waren. Übersehen Sie auch nicht die abenteuerlich geschweifte, riesige, mit Farben versehene letzte Palette M. Munkacsys, die als Geschenk der Witwe ans Budapester Nationalmuseum gelangt ist. Jüngst im Salon von 1905 war in Paris das Bildnis Ernst Héberts, gemalt von A. Morot, ausgestellt. Hébert hält Palette und Pinsel in der Hand.

Was Pinsel betrifft, so waren sie nur in Ausnahmefällen kostbar ausgestattet, wie z. B. die der Erzherzogin Margarethe von Österreich, Tochter Kaisers Maximilian I. Nach dem alten Inventar waren diese Pinsel „garniz d'argent“ was vielleicht bedeutet: in Silber gefaßt. Gewöhnlich waren die Pinsel aber von einfachster Ausstattung. Auf der bekannten Zeichnung des alten Brueghel in der Albertina sieht der Pinsel recht grob aus. — Manche Beschreibungen und Abbildungen in den Malerbüchern.

Den Arbeitstisch eines Miniaturmalers von 1709 finden Sie anbei abgebildet. Die kleine Palette ganz links kann nicht übersehen werden. Die kleinen Dinger etwas rechts davon auf dem Tische haben mit der Malerei nichts zu schaffen. Es sind Hemdknöpfe, die der Maler abgelegt hat. Zum besseren Verständnis des Ausschnittes habe ich auch das ganze Bild wenngleich in starker Verkleinerung klischieren lassen. Auf dem Bilde kann man auch den feinen spitzigen Pinsel unterscheiden, den der Künstler in der Rechten hält. *)

Die Signatur des Bildes und die Datierung lauten: „1709 · J. KVPEZKY PINX“.

*) Die Photographie wird der Güte des Herrn Konservators Beer in Budapest verdankt. 1902 war das Gemälde aus dem Besitz des Herrn Grafen Geza Andrássy in Budapest ausgestellt (Katalog Nr. 62).

Im ersten Bande dieser Blätter ist ein Bildchen von Kadorizi abgebildet, das eine Menge Malgerät darstellt.

Das ganze Thema verzweigt sich noch ungleich verwickelter, wenn Sie etwa sogleich das Gerät der Stecher mit einbeziehen wollen. Vielleicht haben Sie aber zunächst mit dem Malergerät der Arbeit und Mühe genug.

RUNDSCHAU.

Abbeville. In der Kirche Saint-Vulfran ist vor einiger Zeit ein Gemälde als Werk von Daniel Hallé festgestellt worden. Es ist signiert und mit 1671 datiert. („Le journal des arts“ vom 5. August 1905.)

Amsterdam. Direktor Riemsdyk hat mehrere Bilder für die Galerie des Ryksmuseums erworben, unter denen hervorgehoben werden: ein holländisches Bildnis des Prinzen Wilhelm I. von Oranien, ein Bildnis des Amos Comenius, ein signierter Salomon Koninck von 1644 (Salomons Götzendienerei), ein Stilleben von Puytlinck und Seeschlachten von Hendrick Cornelisz Vroom und Adam Willaerts (D. N.).

Antwerpen. Die Ausstellung von Werken des Jacob Jordaens, die in den Blättern schon angekündigt worden, steht nunmehr offen und bietet viele Belehrung und Anregung (H. H.).

— Im Frühling war eine Ausstellung von Werken des H. Leys und Henri de Braekeleer abgehalten worden.

Berlin. Über die zweite Ausstellung des deutschen Künstlerbundes berichtet Hans Rosenhagen in der „Kunst für Alle“ (Augustheft). Siehe auch „Weltspiegel“ 28. Mai sowie zahlreiche Berichte in Zeitungen und Kunstblättern.

Blaschkow. Die Sammlung Mallmann hat sich im Laufe des Jahres wesentlich bereichert durch vorzügliche Italiener und Niederländer. Unter anderem ist auch Jan Steen: „Die magere Küche“ nach Blaschkow gewandert, ein Bild, das wiederholt in Hoets Katalogen und danach bei Smith und Westrheene vorkommt. Es befand sich vorher eine Zeitlang bei W. Horn in Wien.

Bonn. Die Ausstellung, die dort vom Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein veranstaltet worden ist, wird besprochen in einem reich illustrierten Artikel der Zeitschrift „Die Rheinlande“ (Juni 1905, Jahrg. V, Heft 6).

Budapest. Die Nationalgalerie ist der Aufstellung im neuen Musealgebäude wegen nicht zugänglich. (D. N.)

In ***Brüssel*** steht eine rückblickende Ausstellung offen, die sich mit der belgischen Kunst von 1830—1905 beschäftigt (Chr. d. a.).

Fiesole. Der Stadtrat von Fiesole hat an der Villa Böcklin eine Gedenktafel anbringen lassen, die eine den Künstler höchlich ehrende Inschrift trägt (N. Z. Ztg. und M. N. N.).

Freiburg i. Br. In der städtischen Gemäldehalle ist die Schenkung des Fräuleins Frieda Thiry ausgestellt. Als Hauptbild dieser Schenkung wird M. Grünewalds: Gründung von Sa. Maria Maggiore in Rom genannt. Außerdem enthält sie Bilder von Hans Thoma und Emil Lugo. Der Grünewald ist besprochen in der „Zeitschrift für bildende Kunst", N. F. Bd. XIII durch Fr. Rieffel. (Seemanns Kunstchronik, 1905, S. 490.)

Aus der Galerie ***Im Haag*** ist vor einiger Zeit das Bildnis eines Kavaliers von Franz Hals gestohlen worden, doch gelang es den Bemühungen der Direktion und der Polizei, das Bild wieder zu erlangen.

Heidelberg. Im Kunstverein hat Hofrat Thode eine Ausstellung von Werken A. Böcklins und Hans Thomas veranstaltet („Die Kunst für Alle", Augustheft).

In ***Hermannstadt*** wurde durch den Sebastian Hann-Verein eine Ausstellung von Werken der heimischen bildenden Künste veranstaltet, die im Bruckentalschen Palast aufgestellt ist. Sie ist am 30. Juli eröffnet worden (D. N.).

Innsbruck. Jahres-Ausstellung des Tiroler Künstlerbundes.

Linz a. d. Donau. Die Sammlung Hafner ist fürs Museum Francisco-Carolinum erworben worden. Sie enthält hauptsächlich kunstgewerbliche Gegenstände, daneben auch einige altdeutsche Gemälde. („Wiener Abendpost" vom 24. Juli 1905.)

London. Über die umfangreiche Kunstausstellung in der „Royal Academy" berichten zahlreiche Tagesblätter und Kunstzeitschriften sowie das Wochenblatt „The Graphic" vom 6. Mai 1905 (zahlreiche Abbildungen).

— Whistlers „Nocturne in Blue and Silver" (eine Ansicht der Thames mit einem Stück der alten Battersea Bridge im Vordergrund) ist für die englische Nation vom „National Art Collections Fund" angekauft worden. (Th. G. 12. Aug.)

Lussingrande. Restaurierung der Altartafel von Bart. Vivarini, siehe bei Wien.

Madrid. Im Pradomuseum ist eine Ausstellung von Werken Zurbaráns veranstaltet worden. Vor kurzem wurde der „Catalogo illustrado" (Madrid 1905) versendet.

Mannheim. Ein ungenannter Kunstfreund hat der Stadt eine große Summe gespendet, die zur Errichtung einer Gemäldesammlung verwendet werden soll („Neues Wiener Tagblatt", 27. Juli 1905).

Der Kunstverein in ***Memmingen*** hält im Sommer eine Ausstellung offen.

Moskau. Über die Ausstellung des Künstlerbundes „Soyouz" berichtet „The Studio" vom Juli 1905.

München. Die Neue Pinakothek hat mehrere Werke von Lenbach erworben (Tagesblätter vom Anfang des Juni). Als Geschenk gelangte an dieselbe Sammlung Albert von Kellers „Chopin" („Die Kunst", VI, Heft 9).

Oxford. In den „Examination Schools" war im April und Mai (1905) eine Porträtausstellung zu sehen, zu der ein reichlich mit Lichtdrucken versehener großer Katalog ausgegeben wurde (Vorwort von Lionel Cust).

Paris. Beim Wettbewerb um die Rompreise erhielt den Grand prix Camille Lefèvre (geb. 2. Juli 1876 zu Tours). Weitere Preise gelangten an Georges-Ferdinand Janin, H. Ch. Nicod, Emile Aubry und andere. (Französische Blätter vom Ende Juli 1905.)

— Das große Gemälde von Èdouard Detaille: „Vers la gloire" ist im Lauf des Juli an einer Wand des Pantheon befestigt worden, an der Stelle, für die es bestimmt ist.

— Seit einiger Zeit ist im Petit Palais ein Saal für Werke von Ziem eingerichtet.

— In der Galerie G. Petit hat Albert Besnard eine umfangreiche Ausstellung seiner Werke veranstaltet. (Z.)

— Das Stadtmuseum (Musée Carnavalet) hat aus dem heurigen Salon das Bild von H. Tenré: „Le jardin du musée Carnavalet par la neige" angekauft. („Chronique des arts et de la curiosité" vom 29. Juli.)

— Über die Galerie Camille Groult zu Paris, die vorzügliche Engländer enthält, äußerte sich die Zeitschrift „Les arts" vom Juni 1905.

Rom. Über einige neu eingereihte Bilder der Vatikanischen Pinakothek berichtet „Rassegna d'arte" vom Juni 1905 (S. 95). Das bedeutendste der neuerlich aufgestellten Bilder ist Sankt Georg mit dem Drachen von Paris Bordone.

Das Museum zu ***Saint-Etienne*** wird besprochen in „Le monde illustré" vom Juli 1905 (Nr. 2521).

Salzburg. Bemerkenswerte Ausstellung moderner Bilder im Künstlerhause (Tagesblätter).

Schloß und Galerie von ***Schleißheim*** behandelt durch K. Voll in „Westermanns ill. Monatsheften", Juli 1905.

Stockholm. Das Nationalmuseum hat im Laufe des Jahres 1904 unter anderen folgende Bilder und Zeichungen erworben: Hilleström, Das lesende Milchmädchen, einen signierten Rombout Troyen, ein Selbstbildnis von Anders Zorn, eine dem Sodoma zugeschriebene Pietà, ferner Bilder von Krogh, Malmström, Holm, Johannsson, Lindman, Gerle, Fjaestad, Walbom, J. Juel, mehrere Miniaturen, endlich Zeichnungen von J. T. Sergel und Elias Martin (nach dem Jahresbericht des Nationalmuseums).

Venedig. Das Kreuzebild von einem Meister der Van Eyckschen Schule aus der Sammlung Franchetti ist besprochen und abgebildet im „Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen“, 1905.

Wien. Se. Majestät der Kaiser hat der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens den Kaiserpreis von 400 Dukaten auf weitere fünf Jahre bewilligt. (Wr. Abendpost, Nr. 164.)

— An der Südseite des Stephansdomes sind drei Wandmalereien entdeckt worden.

— Man ist daran, in der Aula des (neuen) Universitätsgebäudes das große Deckengemälde von Franz Matsch anzubringen.

— Maler Karl Peyfuß ist mit einem großen dekorativen Bilde beschäftigt, das für das k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv bestimmt ist.

— Die Albertina hat eine Reihe von mehreren hundert Blättern als Widmung der Hagengesellschaft erhalten. Zum Teil ernste, zum Teil humoristische Studien, bilden diese Blätter sehr charakteristische Proben der jungen Wiener Kunst. Neben vielen anderen sind in der Reihe auch vertreten R. Bacher, Engelhart, W. Hampel, Hohenberger, Konopa, Krämer, Liebenwein, A. Nowak, Pippich Sigmundt, Stöhr und Stolba.

— Kaiserlicher Rat Ed. Gerisch hat das Altarblatt aus der Pfarrkirche von Lussingrande, ein Werk des Bartolomeo Vivarini, vor kurzem mit vorzüglichem Erfolge restauriert. Ich komme bei Gelegenheit ausführlich auf das interessante Werk zu sprechen, das in lateinischer eleganter Kapitalis signiert ist: „OPVS FACTVM VENETIIS · PER BARTHOLOMEVM VIVARINVM DE MVRIANo“ und daneben in arabischen Ziffern die Jahreszahl „1475“ trägt. Dargestellt ist eine Verehrung der Madonna in acht großen Vordergrundfiguren unten und zwei schwebenden Engelchen und einem Gottvater in den Lüften.

— Als bemerkenswerter Zuwachs zur Sammlung Figdor ist in bezug auf Gemälde ein niederdeutsches männliches Bildnis zu nennen, das in die Nähe des Meisters von Kappenberg zu setzen sein dürfte.

Wien. In der Sammlung M. Gerstle sind als neuere Erwerbungen zu nennen ein kleiner Rudolf Alt von 1842 (Landschaft mit Blick auf den Schneeberg. Im Vordergrunde die Spinnerin am Kreuz bei Wiener-Neustadt), ferner Bildchen von Reiter, Merode, Breling und ein Scherzbild von Rauchinger, das einiges Interesse für Gemäldekunde hat. Es ist nämlich auf Rehleder mit Pastell gemalt oder wie man zu sagen vorziehen mag, gezeichnet. Dieser Malgrund eignet sich vorzüglich für Pastellwirkung. Gewählt wurde er in Zusammenhang mit persönlichen Beziehungen zur „Rehhäutlmizzi“, einer schönen Wiener Fiakerstochter.

— In J. Löwys Anstalt sind drei Reihen von Bildkarten erschienen, auf denen Gemälde der Sammlungen Lanckorońsky, Harrach und Lobmeyr nachgebildet erscheinen.

BILDERPREISE.

Bei Christie in London wurden im Mai und Juni unter anderen folgende Preise erzielt. Basaïti: Kopf eines jungen Mannes 882 Pf. St., Beerstraeten: Winterszene 42 Pf. St., Bochmann: Esthländische Darstellung 73 Pf. St. 10 Sch., Burne-Jones: Mehrere kleine Arbeiten durchschnittlich 30 Pf. St., P. Codde: Kavalier und Dame 68 Pf. St., Constable: Salisbury Cathedral (aus der Huth-Kollektion) 1785 Pf. St., zwei andere Constable um 525 und 378 Pf. St., J. Crome: Staffierte Landschaft (aus der Huth-Kollektion) 3150 Pf. St., andere Cromes aus derselben Sammlung um 336 und 210, Th. Ethofer: „The Antiquarian“ 29 Pf. St., Fantin-Latour: Zumeist über 100, mehrere auch über 300 Pf. St., T. Gainsborough 1050, 3045, 4777 Pf. St. als höchste Ziffern, J. L. Gérôme: The State Barge on the Nile (32 × 54) 220 Pf. St., Van Goyen: Mehrere Bilder gegen 100 Pf. St., manche nur gegen 30, Hogarth: „The Beggar's Opera“ (19 × 21½) aus Huth-Kollektion 1050, Hogarth „Taste in High-life (25 × 30) aus derselben Sammlung 1312 Pf. St., Hogarth „An Assembly at Wanstead House“ (25 × 29½) aus der Tweedmouth-Kollektion 2887 Pf. St., kleinere Arbeiten von Hogarth 33, 42, 63, 472 Pf. St., J. Hoppner: Gute Bildnisse 6090 Pf. St. und 3937 Pf. St. Daneben auch viel geringere Ziffern. W. Holman Hunt: „The King of hearts“ 220 Pf. St. 10 Sch., J. Israels: Ziffern um 100 Pf. St., Landseer: 262 Pf. St., G. Morland: „Dancinq Dogs“ 4200 Pf. St., andere Werke zu viel geringeren Preisen, W. Mulready: „The Rite“ 24 Pf. St., J. Opie: Gute Bildnisse über 300—871 Pf. St., Raeburn:

Bildnis der Lady Raeburn 58 × 44 aus der Tweedmouth-Kollektion 9135 Pf. St., andere um zirka 4000, 3000, kleinere Arbeiten zu viel geringeren Preisen, J. Reynolds: Bildnis der Countess of Bellamond aus Tweedmouth-Kollektion 6930 Pf. St., andere Bildnisse um 2, 100, 1890, 1333, 924 und zu noch geringeren Preisen, G. Romney: „The Horsley Children" (49 × 39) 4620 Pf. St., „Indiana" 2100, Mrs. Methuen 3570, noch andere Bildnisse durchschnittlich 2000—3000, kleine Arbeiten von 42 Pf. St. aufwärts, Hendrik Steenwyck: Das Innere der Antwerpener Kathedrale 92 Pf. St. 8 Sch., Herm. Steenwyck: Stillleben 31 Pf. St., J. M. Swan: 141 Pf. St., 131 und 33, Tournières: Bildnis 630 Pf. St., Polidoro Veneziano: Madonna 168 Pf. St., G. F. Watts: „Love and Death" (aus der Galloway-Kollektion) 1417 Pf. St., „Daphne" aus der Huth-Kollektion 1732 Pf. St. (Sale Prices).

Das Gemälde von Max Liebermann „Die Rasenbleiche", ist vor etwa 20 Jahren vom Künstler für 200 Mark verkauft worden. Vor kurzem wurde es von einem Berliner Privaten mit 40.000 Mark bezahlt. („Die Kunst", Jahr VI, Heft 9.)

Ein Bildnis des Kupferstechers Georg Fr. Schmidt von A. Pesne brachte am 11. April 1905 bei Lepke in Berlin 1210 Mark, ein zweites 940. Das Selbstbildnis des Pesne ging auf 3200 Mark („Der Kunstmarkt").

Bei der Versteigerung der Sammlung Forbes in München durch E. A. Fleischmann am 28. März 1905 wurde eine Wiederholung des Lenbachschen Kaiser Wilhelm I. mit 30.500 Mark, ein Bismarck von 1888 um 25.500, ein Moltke um 19.000, eine Lady Hamilton (nach Gainsborough) um 4700 Mark bezahlt. Alles hohe Preise, denen Summen von nur 2000 oder 3000 Mark für ganz gute Bildnisse von Lenbach bei anderen Auktionen gegenüberstehen. („Der Kunstmarkt".)

Die Vente Flornoy (Paris 6. bis 10. April 1905) brachte unter anderen für einige Impressionisten folgende Preise: Camille Pissarro: Winterlandschaft, Straße von Versailles nach Louveciennes 3250 Francs, Renoir: „Roses et Bleuets" 800 Fr., Sisley: „Les Bords du Loing" 2950, Sisley „L'Abreuvoir de Marly" 5350 Fr., Sisley „Bord de rivière" 6000 Fr.

Die Versteigerung von Werken des Toulouse-Lautrec und Steinlen in Paris am 13. April zeigte, daß die Gemälde und Zeichnungen dieser Meister sehr geschätzt sind. Gemälde von Toulouse-Lautrec erhielten zumeist einige Tausend bis 4500 Francs, die Zeichnungen Steinlens gingen gewöhnlich über 100, eine sogar bis 500 Fr. („Au Bois de Boulogne".)

Aus der Vente der Succession M. Baier in Paris (26. und 27. Juni) wären folgende Preise zu beachten: F. Boucher: „La Pêche" 7100 Francs, Bonnat: „Non piangere" 3900, Corot: 8000 und 22.000, Decamps: „Dans le désert 10.250, Delacroix: Ovid im Exil 9000, Diaz: 14.000, 6100, Dupré: 13.000, Roybet 3500 und 3300, Troyon 5300 und 1950 Francs. (L. J. d. A.)

TODESFÄLLE.

(Fortsetzung und Ergänzung zur Beilage Nr. 1, S. 20.)

Gestorben sind am 12. April zu Freiburg im Breisgau die Malerin Auguste Schepp („Die Kunst" VI, Heft 9). — Am 30. Mai Prof. Emil Volkers zu Düsseldorf. — Gegen Ende Mai der Marinemaler Eugène Grandsire („Chronique des arts et de la curiosité" 1905, S. 175 und 209). — Anfangs Juni zu Mailand die Malerin Claudia Gilardelli („Neue Freie Presse", 7. Juni 1905). — Am 16. Juni zu München der Maler J. G. Steffan („Kunstchronik" vom 21. Juli). — Am 18. Juni zu Faenza der Konservator und Maler Professor Federigo Argani („L'Arte" 1905, S. 301). — Am 18. Juni zu Wien der Kupferstecher Heinrich Bültemeyer (Wiener Tagesblätter vom 19. Juni). — Am 19. Juni zu Wien der Professor der Kunstgeschichte Alois Riegl (Wiener Tagesblätter vom 20. Juli). — In der zweiten Hälfte Juni zu Düsseldorf der Maler Ludwig Neuhoff (Seemanns „Kunstchronik" vom 23. Juni 1905, S. 457). — Am 27. Juni zu Monnaie (Indre-et-Loire) der berühmte Karikaturist Jules Jean Antoine Baric (Französische Blätter vom 28. Juni 1905). — Am 30. Juni zu Wien Maler Karl Löffler und der ehemalige Kunstexperte Dr. Karl Förster („Neue Freie Presse", 1. Juli 1905). — Am 2. Juli zu Dresden der Landschaftsmaler Wilhelm Ulmer (Seemanns „Kunstchronik", Sp. 482). — Am 6. Juli zu Cronberg der Landschaftsmaler Anton Burger aus Frankfurt a. M. („Frankfurter Zeitung" vom 6. Juli, „Die Gartenlaube", S. 525). — Am 14. Juli zu Baden bei Wien der Wiener Sammler, Hof- und Gerichtsadvokat Dr. jur. Alois Spitzer. Spitzer besaß eine ausgedehnte Sammlung von wertvollen kunstgewerblichen Gegenständen und nicht wenigen interessanten Gemälden. Ein großer Teil der Sammlung war auf Schloß Mannsberg in Kärnten aufgestellt. — Um die Mitte Juli zu Triest der Sammler Dr. Josef Brett-

auer („Neue Freie Presse“, 15. Juli 1905). — Am 15. Juli zu Loschwitz der Landschaftsmaler Eduard Leonhardi (J. J. Webers „Illustrierte Zeitung“ Nr. 3240). — Am 23. Juli arts“, S. 233). — Am 23. Juli zu Paris der berühmte Maler J. J. Henner (Tagesblätter und Wochenschriften gegen Ende Juli). — Am 25. Juli zu Krakau Maler Josef Bozdziech



Pietro da Messina: Madonna (Brünn, Franzensmuseum). — Zu Seite 90.

zu Malesherbes (Loiret) der Kunstschriftsteller G. H. M. Riat („Chronique des arts“, S. 223). — Am 24. Juli zu Neapel der Maler F. Martini („Die Kunst für Alle“, S. 557). — Gegen Ende Juli der französische Karikaturzeichner Gilbert Martin („Chronique des („Neue Freie Presse“, 26. Juli). — Gegen den 27. Juli zu Dachau Malerin Mathilde Zowulewska („Neue Freie Presse“, 27. Juli). — Gegen Ende Juli zu Hetzendorf bei Wien der Xylograph Leopold Geisbe. — Am 20. August zu La Rochelle der berühmte greise

Maler William Bougereau. — Am 20. oder 21. August zu Berlin der betagte Maler Karl Emil Doepler („Neue Freie Presse“, 22. August).

BRIEFKASTEN.

Herrn V. W. in Prag und K. F. in Posen. Verbindlichsten Dank beiden Herren für die freundlichen Zuschriften. Die Grisaillen, von denen Sie schreiben, müßten freilich vor einer ernstlichen Beurteilung genau untersucht werden. Aber in dem Zusammenhang, wie er in Ihren gütigen Mitteilungen genannt ist, hege ich jedenfalls einiges Mißtrauen in die Echtheit. Nach Möglichkeit folgen im Herbst auf diese Notiz noch meine Briefe.

Frau Rr. in L. Ihre Fragen werden wohl am besten beantwortet durch das Buch von Oskar Münsterberg: „Japanische Kunstgeschichte“ (Braunschweig, Georg Westermann). Sollte das Buch selbst nicht ausreichen, so helfen Ihnen gewiß die darin gegebenen Literaturangaben weiter. Bitte, übersehen Sie nicht, daß schon Sandrart mit ostasiatischer Kunst bekannt war. Die Geschichte des europäischen Porzellans wird Ihnen auch manche Aufschlüsse gewähren. Denken Sie dann auch an die „indianischen Kammermaler“ des XVIII. Jahrhunderts, die als Japonisten zu betrachten sind.

Herrn R. in W. Ein glücklicher Zufall will es, daß ich im Laufe des Frühlings ein ganzes Nest von Werken des Max Pfeiler in Wiener Privatbesitz gefunden habe. Diese Bilder sind in meinem Buch über die Galerie in der Wiener Akademie noch nicht erwähnt. Nähere Mitteilungen müssen auf den Herbst verschoben werden.

Herrn M. in B. Dr. Gustav Ludwig ist allerdings meines Kurses wegen nach Wien gekommen. Ein Nebenzweck war es, in der Versuchsanstalt für Photographie zu arbeiten. Schon damals hatte Ludwig einen naturwissenschaftlich geschulten Blick, der sich im Gemäldefach sehr bald zurecht fand. Zur Kunstgeschichte überhaupt ist Ludwig dadurch gekommen, daß er nolens volens den Katalog der Versteigerung Doetsch in London verfassen mußte. Im übrigen vertröste ich Sie auf den Nachruf, der in einem der nächsten Hefte erscheinen soll.

Frl. Ma: . . . . . S. Die Geschichte des C. L. v. Hagedornschen Kabinetts muß ich Ihnen zum Teil schuldig bleiben. Was es ungefähr gegen 1755 in Dresden enthalten hat, entnehmen Sie aus der bekannten „Lettre à un amateur de la peinture“ (Dresden 1755). Hagedorn hat mit zahlreichen mitlebenden Malern in Verbindung gestanden, auch mit Wiener Malern, bei denen er doch wohl hauptsächlich zur Zeit seines Wiener Aufenthaltes Bestellungen gemacht hat. Zu welcher Zeit die Sammlung soweit ausgestaltet war, um Galerie zu heißen, ist nicht leicht zu sagen. Gegen 1755 war dies schon der Fall. Nach Hagedorns Tod (1780) ging der Bilderbesitz nach Dänemark zu Hagedorns Erben, Probst Rachloew (vgl. Torkel Baden: Briefe von und an Hagedorn 1797). Eine Zeitlang, gegen 1797, war sie in Kopenhagen zu sehen. Ich habe mich in Kopenhagen vergeblich angefragt, um die Schicksale der Galerie zu erfahren. Desgleichen waren meine Bemühungen bisher vergeblich, herauszubekommen, woher Hagedorn die alten Bilder seiner Sammlung genommen hat. In der „Lettre“ sagt Hagedorn selbst, seine Bilder seien „tirés avec choix des familles qui ont bien voulu s'en défaire, ou des Peintres mêmes qui ont souvent peint pour le Collecteur . .“. Wie ich aus Ihrem Schreiben entnehme, war Ihnen auch das wenige noch nicht bekannt. Aber leider ist es eben sehr wenig, was ich Ihnen in diesem Falle bieten kann.

Herrn L. Verehrtester! Der Mann ist Naturmaler in dem Sinne, wie man von Naturschwimmer spricht. Er malt ungefähr so kunstvoll, wie ein Pudel kunstvoll schwimmt. Er hält sich mit Ausdauer über Wasser. Sie werden es ihm doch nicht übel nehmen, daß er sich gegen das Ertrinken wehrt! Wie Sie übrigens ganz richtig bemerken, ist durch ihn die Malerei nicht gerade geziert oder geehrt.

Dr . . . in B. und Herrn . . Sehen Sie! Die ganze Geschichte M. G., Th. und L. ist reiner Parteihader und steckt noch dazu so voller Albernheit und Bosheit, daß sie für meine Nase stinkt. Verlangen Sie doch nicht, daß ich meine Zeit mit solchem Unsinn vertue.

Herrn S. in M. Ihr Wunsch dürfte damit erfüllt werden, wenigstens zum Teil, daß ich nächstens eine Studie bringe: Seltene Meister in der Sammlung G. v. Mallmann zu Blaschkow.

Frl. . . , Die Madonna in Brünn scheint Sie sehr zu interessieren. Ich hatte gehofft, daß Sie sich noch gedulden werden. Nun, da gedrängt wird, sei Ihnen in knappester Form der Kern der Sache mitgeteilt. Die Madonna ist in den Annales des Franzensmuseums schon veröffentlicht, aber nur allgemein in die venezianische Malerei der Bellinigruppe eingeteilt worden. Mit gütiger Erlaubnis des Kuratoriums drucke ich das Klischee aus den Annales anbei wieder ab. Das Bild selbst ist nach meiner Überzeugung ein Werk des Pietro da Messina, über den Sie in den bekannten Büchern von Crowe und Cavalcaselle und Lermolieff manches finden werden. Am meisten bestärkt mich in der Benennung Pietro da Messina die Vergleichung mit der signierten Madonna im Oratorio von Santa Maria Formosa zu Venedig. Lassen Sie sich die paar unbequemen Stufen nicht verdrießen, um dieses nicht unwichtige Bild in Venedig zu sehen. Die Brünner Madonna ist als Geschenk des regierenden Fürsten Liechtenstein ins Franzensmuseum gelangt.

Herrn R. . . . . in Z. Bitte nur keine Verwechslung! Die Wiener Galerie Schönborn gehört der österreichischen Linie Schönborn-Buchheim. Die bayrische Linie, die auch Gemälde besitzt, heißt Schönborn-Wiesentheid.

Frl . . . in Ostende. Schlagen Sie, bitte, die Berichte Ihrer Landsmännin Levetus in „The Studio“ auf Ganze Stöße von deutschen Artikeln über die Wiener Sezession wird Ihnen der „Observer“ in Wien verschaffen.

Im Spätherbst beginne ich einen Privatkurs über Beethovens Leben und Werke. Der Kurs soll 12 Vorlesungen umfassen, bei denen nach Bedarf Musikproben auf dem Klavier vorgeführt werden. Näheres wird beizeiten bekannt gegeben.

Nach dem Kurs über Beethoven ist ein weiterer über Gemäldekunde in Verbindung mit Führungen durch einige Wiener Galerien in Aussicht genommen. Dieser kann erst im Jänner 1906 beginnen.

Druck von Friedrich Jasper in Wien. — Klischees zumeist von der „Graphischen Union“. Preis dieses Heftes 2 K 40 h = 2 M. Für unverlangte Beiträge wird keine Bürgschaft geleistet.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL

- ZUSCHRIFTEN AN - DEN HERAUSGEBER ZU RICHTEN NACH WIEN, IV. SCHLÜSSELGASSE 3.

II. Band. HERBST 1905. Heft 5.

GEDANKEN ÜBER KUNST-PHILOSOPHIE.

II. Künstlerische „Empfindung“ und Technik.*)

Lebhafte, voreilige Naturen sprechen gelegentlich rasch über etwas ab, oder sie verhimmeln einen plötzlich auftauchenden Gedanken, diesen übertreibend, taub und blind für anderes daneben. Und es ist nicht immer die Jugend, die so „schnell fertig ist mit dem Wort“. Unklarer Gebrauch gewisser Ausdrücke begleitet viele bis ins hohe Alter. Eine Angelegenheit, die den Voreiligen, Lebhaften gefährlich zu werden pflegt, ist die Frage nach dem Wichtigsten am Kunstwerke. Da heißt es denn bald die Mache, die Technik, bald die „Seele“, bald die „Schönheit“, bald die „Empfindung“ sei es allein, die ein Ding zum Kunstwerk mache. Und fragt einer eindringlicher, was man sich unter all dem vorzustellen habe, so fällt die Antwort meist höchst unbestimmt aus, weniger in bezug auf Technik, als auf die angebliche „Seele“**), auf die „Schönheit“ und gar in bezug auf die „Empfindung“. Gewöhnlich stellen sich diese oft gebrauchten Worte als Schallkomplexe heraus mit ausgebreiteten angelernten Gedankenverbindungen, die mit den Ergebnissen strenger Beobachtung nichts zu schaffen haben. Das Wort „Empfindung“ wird wohl am öftesten mißbraucht, so daß sich der Wunsch regt, ein Sprachenforscher möge aus ungezählten Schriften über moderne Kunst ausziehen, in wie vielerlei Weise der Ausdruck im Zusammenhange mit Kunstwerken angewendet wird, wo mit festem Gedankenhintergrunde, wo als tönender Unsinn.

Künstlerische Empfindung ist jedenfalls sogleich und streng zu trennen von der Empfindung schlechtweg, wie sie, in gar verschiedener Weise, von allerlei Psychologen genommen wird.***) Ja, die künstlerische Empfindung gehört nicht einmal in dieselbe Gruppe von Begriffen wie die Empfindung der Psychologen, sondern nähert sich dem, was man hauptsächlich seit Kants Anregung als Fühlen vom Empfinden trennt. Empfinden schlechtweg wird von den Psychologen meist gebraucht wie Bewußtwerden, wogegen das Fühlen mit Lust oder Unlust zu-

*) Wenig veränderter Abdruck einer eigenen Arbeit, die am 5. März 1900 in der Wiener „Montagsrevue“ erschienen ist.

**) Die „Seele“ des Kunstwerkes ist in einem großen Hafenort, die Stuhlseele an der Donau und die Seele einer Stadt noch wo anders entdeckt worden.

***) Die Empfindung der Psychologen lasse ich diesmal beiseite, indem ich nur mit wenigen Worten auf die reichliche Literatur hinweise, die in Jodls „Lehrbuch der Psychologie“ und in Rud. Eislers „Wörterbuch der philosophischen Begriffe und Ausdrücke“ angeführt und verarbeitet ist.

sammenhängt. Das künstlerische „Empfinden“ wäre also wohl mehr etwas, das zum Fühlen der Psychologen gehörte. Ohne definieren zu wollen, könnte man sagen: Empfindung in der Kunst ist Lust am Schaffen, und empfindungslos wäre ein Kunstwerk, das ohne Lust oder mit Unlust geschaffen ist. Soweit wäre es ja ganz vernünftig, wenngleich nicht wissenschaftlich ausgedrückt, von einem empfundenen Kunstwerke und von Empfindung in der Kunst zu sprechen. Der Ausdruck wird aber gar oft mißverstanden, mystisch umhüllt und ganz äußerlich angewendet. Völlig unvernünftig wird die Sache, wenn die „Empfindung“ als etwas genommen wird, das ganz undefinierbar wäre, sondern das geahnt und auf übernatürlichem Wege erhascht werden müßte. Ich meine hier nicht das Auftreten von Lust oder Unlust beim Schaffen der Künstler, eine Angelegenheit, die vorläufig nicht hierher gehört, sondern ich ziele auf das Herausfinden der Empfindung an den fertigen Kunstwerken hin, auf das Erkennen des Umstandes, ob der Künstler mit oder ohne Lust beim Schaffen war. Manche Schriftsteller sprechen ganz unverhohlen aus, daß die Empfindung im Kunstwerk nicht durch Äußerliches vermittelt werde, also nicht durch Form und Farbe.

Ich frage nun, wodurch denn, wenn nicht durch Form und Farbe, welche eben die Ausdrucksmittel der bildenden Künste sind. Man müßte Okkultist sein, um an eine andere Vermittlung zu glauben, als ob etwa die Empfindung unsichtbar und unfaßbar jedes Kunstwerk begleitete. Ob ein Bild mit oder ohne Empfindung gemalt ist, muß aus dem abzulesen sein, was man darauf sieht, oder es ist im gegebenen Falle überhaupt nicht zu erkennen. Gedanken und Gefühle, die in das Bild hineingeträumt worden sind, ohne darin materiellen Ausdruck gefunden zu haben, sind dort überhaupt nicht zu holen; niemand wird sie hinterher herauszwingen. Man ist in weiten Kreisen gewohnt, sich in solchen Angelegenheiten den gröbsten Täuschungen hinzugeben. Ein Hinweis: Viele bildende Künstler sind durch bestimmte Werke der Musik zum Schaffen angeregt worden. Einige brachten dabei bewunderungswerte Dinge zustande, die uns zu fesseln verstehen. Wer erinnerte sich nicht einiger Erfindungen von G. Max, die hierher gehören, wer kennte nicht M. Klingers Brahms-Phantasien. Ist man jedoch aufrichtig und sieht man von allen Überschriften in Buchstaben und Musiknoten ab, so muß man zugestehen, daß mit Ausnahme einer ganz allgemeinen nebelhaften Stimmungs-Verwandtschaft jede Brücke fehlt, die irgendwie eine Verbindung zwischen Musik und Malerei herstellen könnte. Das Farbenhören, die „audition colorée“ ist ja auch nichts, aus dem sich für bestimmte Fälle mit scharf umrissenen Grenzen sichere Schlüsse ziehen ließen, und die „Experimental-Untersuchungen über Musikphantome“ von Dr. Ch. Ruths beweisen (allerdings meist unfreiwillig) die schwankende Nebelhaftigkeit der Formvorstellungen und Farben, welche durch das Hören von Musik hervorgerufen werden. Alles Bestimmtere geht auf individuelle Erinnerungen zurück. Was sich etwa vorsichtig verallgemeinern läßt, sind Vorstellungen wie Wasser, Wellen, Helligkeit, Finsternis, Steigen, Fallen. Dies hängt offenbar mit der augenscheinlich recht bestimmten Trennung der Bezirke zusammen, die in unserer grauen Gehirnrinde jedem Sinnesorgane zukommen.

Daß nun bei so vielen Musik und räumliche Formvorstellungen scheinbar zwingend miteinander verbunden sind, liegt gewiß vielfach an der mächtigen Wirkung der Suggestion durch einen Titel, durch ein Programm. Nicht jedem

gelingt es, sich vom Zwange der Überschriften gänzlich loszusagen, und so kommt es denn zur ausgesprochenen Empfindungsriecherei, wenn Beschauer sich einbilden, wirkliche Beziehungen zwischen einem Gemälde und einem bestimmten Musikwerk herauszufinden, nachdem sie davon gelesen oder gehört haben, durch welche musikalische Komposition der Maler zu seiner Schöpfung angeregt worden ist.

So wird man denn auch recht vorsichtig sein müssen, wenn man andere Empfindungen (besser Gefühle) aus den Bildern herauslesen will, die nichts mit Musik zu schaffen haben. Auch die Titel von Gemälden versprechen oft viel mehr, als die gesamte Malerei halten kann.

Aber nun wieder zur künstlerischen Empfindung. Wenn wir nicht daran glauben wollen, daß die Lust am Schaffen in ganz übernatürlicher Weise erst vom Künstler in das Werk und dann vom Werke auf den Beschauer überströme, müssen wir wohl annehmen, daß sie in ganz materiellen Zügen zum Ausdruck kommt, daß also die Empfindung in Form und Farbe zu erkennen ist. Für Angelegenheiten dieser Art gibt es heute auch noch kein Bestimmungsbuch, und die Mißerfolge der „Graphologie“ lassen einstweilen ein derartiges Zusammenfassen auch noch gar nicht erwünscht erscheinen. Wie aber der Graphologie (der Lehre von den Rückschlüssen aus der Handschrift auf den Charakter des Schreibers) gewisse Seiten zukommen, die sich kühl und vernünftig erörtern lassen, so gibt es auch auf diese Frage nach dem materiellen Ausdrucke der künstlerischen Empfindung eine vernünftige Antwort. Man schlage denselben Weg ein wie bei der Erkenntnis anderer äußerer Merkmale und man wird zu einem befriedigenden Ergebnis gelangen. Und dieser Weg ist stets die induktive Methode, d. h. die Beobachtung der sicheren Fälle mit nachfolgenden Rückschlüssen auf weniger sichere. Wir müssen uns also um Fälle umsehen, bei denen es unzweifelhaft ist, daß die Künstler entweder mit Lust und Freude an der Arbeit waren, oder daß sie ungern und gezwungen gearbeitet haben, Werke, von denen wir bestimmt wissen, daß sie mit oder ohne Empfindung geschaffen worden sind. Die alte Kunst stellt in dieser Beziehung höhere Anforderungen an die Kunstwissenschaft als die moderne, doch lassen sich der Beispiele genug finden, bei denen man mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen kann, daß der eine Künstler talentsprühend und voll warmer Begeisterung ans Werk gegangen ist, daß der andere schwach begabt, stimmungslos und gezwungen gearbeitet hat. Jahreszahlen und Angaben über das Künstlerleben belehren uns darüber, ob diese oder jene Gemälde der schaffensfrohen Jugend oder dem müden Alter ihre Entstehung verdanken; wir erfahren durch sie, welche Werke während der Zeit vollster Kraft und reifsten Könnens entstanden sind. Solche Vergleichungen sind lehrreich und zeigen gelegentlich, wie es um den materiellen Ausdruck der künstlerischen Empfindung steht, im großen, im kleinen, bis herunter zum einzelnen Pinselstrich und zum hingesetzten Pünktchen und Grübchen. Bei modernen Kunstwerken geht man bequemer und sicherer, da man doch keine kunstgeschichtlichen Kenntnisse braucht, um vom lebenden Künstler zu erfragen, wann und wo er mit besonderer Lust oder Unlust bei der Arbeit war. So lernt man unterscheiden, ob ein Griffelzug, eine Form, ein Farbenton „empfunden“, oder „empfindungslos“ hingesetzt ist. Wenn auch unklare Fälle übrig bleiben, so ändert das nichts an der Tatsache, daß die induktive Methode doch in vielen Fällen Klarheit schafft. Gute Erfolge des Ver-

ständnisses habe ich beim Unterricht öfter damit gehabt, daß ich die Angelegenheit an einfachen Beispielen erläuterte. Eine geschwungene Linie, etwa der Umriß einer Bergkette wurde vielmals gezeichnet, gut, schlecht, empfunden, nicht empfunden, realistisch nach Möglichkeit, stilisiert und immer in mehreren Permutationen. Jm allgemeinen war es stets dieselbe Linie, jedesmal hatte sie aber einen anderen Charakter, der in ihrer Führung, in ihrer Dicke, Schwingung, also in materiellen Merkmalen zum Ausdruck kam. Die Langweile in der Wiederholung desselben Konturs kam jedesmal in einer nachlässigeren gedankenlosen Führung des Stiftes, in einer empfindungslosen Linie zum Ausdruck. Ich schreibe keine künstlerische Graphologie und lasse alle Deutelei beiseite, aber man wird nicht leugnen können, daß mit den angedeuteten Beispielen wenigstens der Weg gewiesen ist, auf dem weitere Aufschlüsse zu gewinnen sind.

Künstlerische Empfindung ist nicht dasselbe wie künstlerische Güte, sie gehört nur mit zu den Faktoren, aus denen wir gute Qualität ableiten. Ein empfundenes Kunstwerk kann auch schlecht sein. Ganz junge Künstler und Kinder malen und zeichnen oft mit ungeheurer Empfindung, und dennoch bringen sie nur schlechtes Zeug zustande, so lange ihnen jede Kenntnis des Materials und der Technik mangelt. Keinen Zweifel gibt es darüber, daß die Empfindung allein ganz machtlos ist, wenn sie nicht von technischem Können begleitet ist. Material und Technik sind die halbe Kunst. Welcher Wert aber auf Empfindung, Material und Technik entfällt, darüber wollen wir lieber keinen aussichtslosen Streit führen. Wäre die Empfindung für den Kunstphilosophen auch das wichtigste, so könnte man doch niemanden zwingen, gerade den kunstphilosophischen Standpunkt einzunehmen. Jedem bleibe es unverwehrt, Kunstwerke von seinem besonderen Standpunkt aus zu betrachten, und dabei werden wohl viele an einem und demselben Kunstwerk gar Verschiedenes für das wichtigste halten. Was ist das wichtigste am Baume draußen im Walde?

DER JACOB ISAAKSZ VAN SWANENBURGH IN DER AUGSBURGER GALERIE.

Ich knüpfe an die Erörterungen an, die in der Notiz über den signierten Swanenburgh der Kopenhagener Galerie unlängst im dritten Heft dieses Bandes gegeben worden sind. Damals erwähnte ich, daß ich ein ähnliches Bild in der Königlichen Galerie zu Augsburg, das als Dirk van Delen katalogisiert ist, gleichfalls für ein Werk des Swanenburgh ansehe. Beim Ordnen eines Stoßes verschiedenartiger Abbildungen fand ich nun unlängst die alte Aufnahme nach dem Augsburger Bilde, eine Photographie aus Friedrich Hoefles photographischer Anstalt. Auf diesem Blatte waren schon meine längst gehegten Zweifel an der Benennung Dirk van Delen vermerkt, und das mag die Veranlassung dazu gewesen sein, daß die Abbildung verlegt wurde und nicht zur Hand war, als die Notiz über den Swanenburgh in Kopenhagen geschrieben wurde. Heute ergänze ich die erste Notiz durch die Abbildung des Gemäldes in der Augsburger Galerie.*) Bei einer Vergleichung der Abbildungen nach den Bildern in Augsburg und in Kopenhagen ergibt sich nun mit Gewißheit, daß für beide Gemälde dieselbe Zeichnung des Petersplatzes in Rom benützt worden ist. Alle Linien der Architektur sind auf beiden dieselben. Auch die Figurenbeigaben, zwar anders komponiert, aber im übrigen auf beiden Gemälden in ganz ähnlicher Weise verteilt und geformt, verraten dieselbe Künstlerhand. Meine Vergleichung im Gedächtnis hatte mich also diesmal nicht getäuscht.

Um den Dirk van Delen als Fertiger des Bildes in Augsburg auszuschließen, verweise ich auf eine ganze Reihe von Werken, die in ihrer Benennung vollkommen gesichert sind, z. B. auf ein hart gemaltes signiertes Bild von 1629 ehemals in der Pelham Clinton Hope Collection. Diese Arbeit erinnert noch ein wenig an Steenwyck. (Eine Photographie

*) Für die freundliche Erlaubnis zur Nachbildung bin ich der Firma Friedrich Hoefle zu Dank verpflichtet.

danach bei Ronald Gower „The great historic galleries of England“ 1882.) In der gräflich Harrachschen Galerie zu Wien befindet sich ein Werk von 1629 und ein undatiertes, ziemlich früh fallendes signiertes Bild mit Albas Gericht über die niederländischen Provinzen. Dieses Werk gehört ungefähr ins Jahr 1631. Denn ein ganz analoges, ebenso gemaltes Bild mit der Inschrift „D V DELEN 1631“ war aus Gustav Gerhardts Besitz 1902 in Budapest ausgestellt (die Figuren der niederländischen Provinzen knien vor Alba; im Hintergrunde die Hinrichtung Egmonts).



J. I. v. Swanenburgh: Platz vor der Kirche San Pietro in Vaticano.
(Gemälde der königlichen Galerie zu Augsburg.)

Nicht zu übersehen ist das datierte Werk von 1631 in der Stockholmer Galerie. Ein datiertes Bild von 1634 war in der Kölner Auktion vom März 1902 zu finden. Rotterdam besitzt ein signiertes Werk von 1636. Spätere Bilder in zahlreichen Galerien, in Brüssel, im Haag, in der Londoner National Gallery, in Antwerpen, wieder in Rotterdam, in Wien u. s. w. Übrigens werden wir in Anbetracht des altertümlichen Aussehens, wie es dem Augsburger Bilde zukommt, die späten Werke des Dirk van Delen gar nicht mehr zur Vergleichung heranziehen. Aber auch die frühen Werke des Dirk van Delen passen nicht zum Gemälde in Augsburg. Es ist also nach dem beigebrachten Material sonnenklar, daß Swanenburgh und nicht van Delen der richtige Name für das Bild in Augsburg ist. Ich hoffe demnach, daß mir auch diejenigen beistimmen werden, die, dem ungenauen, längst veralteten Katalog der Augsburger Galerie folgend, das Bild als Van Delen in ihren Arbeiten erwähnt haben.

NEUERWERBUNGEN IN EINIGEN PRIVATSAMMLUNGEN.

Die Galerie des Herrn Gustav Ritter von Hoschek in Prag hat vor einiger Zeit sehr beachtenswerten Zuwachs erhalten. Einige neuerworbene Bilder wurden schon in diesen Blättern erwähnt. Heute teile ich den, aus der Sammlung van der Burgh im Haag stammenden Jacob van Ruisdael und ein Bild aus dem 18. Jahrhundert mit, das den Jan Maurits Quinkhard zum Urheber hat. Anbei die Abbildungen. Der Ruisdael, ein kleines aber treffliches Bild (Breite 45 *cm*, Höhe 39) ist in der Kunstwelt verhältnismäßig weit bekannt. Der Mullersche Versteigerungskatalog vom September 1904 brachte auch eine Abbildung dieser mit Ruisdaels Monogramm versehenen Landschaft.

Dagegen ist das Bildnis von Quinkhard, soweit mir bekannt, noch nicht abgebildet

worden. Das Bild ist signiert und datiert nahe der rechten Schulter des Dargestellten, „Qinkhard pinxit 1744“. Die Malweise ist flott und breit und strebt augenscheinlich nicht wenig dem Gebaren eines Frans Hals nach. Von wahrhaft prächtiger Farbe ist der dunkelkirschrote Mantel; geschickt behandelt sind auch das schwarze Wams und der dunkle Hut. Beachtenswerte Bilder von Quinkhard werden vom Haarlemer Museum bewahrt. Das Ryksmuseum besitzt Werke von seinem Sohne Julius und ein Bildnis des älteren Quinkhard von der Hand des Cornelis Wever aus dem Jahre 1771. Die erklärende Inschrift des Bildes weist darauf hin, daß J. M. Quinkhard hier im 84. Lebensjahre proträtiert ist. Dieses Bild kam als Geschenk Riemsdyks 1890 ins Ryksmuseum. Für das vorliegende Gemälde war es bisher nicht möglich, den Namen der dargestellten Persönlichkeit zu ermitteln.

Von den neuen Erwerbungen der Sammlung Karl Geldner in Basel sind mir folgende aus eigener Anschauung bekannt. Ich habe sie vor einiger Zeit im Kunsthandel gesehen und mir Auskünfte darüber erbeten, in wessen Hände sie übergehen. Des besonderen interessierte mich ein monogrammiertes Bild des Pieter Quast und ein Werk des sogenannten Pseudo-Van-de-Venne. Durch vorzügliche Qualität waren mir auch ein Niclaes Maes und ein Gottfried Kneller aufgefallen. Die Abbildungen dieser Gemälde werden diesem Hefte beigegeben, doch erscheint die Reproduktion des Pseudo-Van-de-Venne in der Notiz über diesen Künstler, die von dem vorliegenden Bericht abgetrennt wurde.'



Jakob v. Ruisdael: Landschaft. (Prag, Galerie Hoschek.)

Für die Geschichte der holländischen Malerei ist das monogrammierte Bild des Pieter Quast von besonderem Interesse. Die Darstellung ist für Quast eine so ungewöhnliche, daß man das Bild erst recht genau betrachten muß, um auf die richtige Benennung zu kommen. Quast, man weiß es ja, hat sonst gewöhnlich Sittenbilder gemalt, und zwar solche mit mittelgroßen Figuren, nicht aber solche mit lebensgroßem Gestaltenmaterial, wie hier ein Beispiel vorliegt. Indes sprechen ebenso die

Farbenskala und die Pinselführung, wie das Monogramm (aus P und Q gebildet) für Pieter Quast und nur für diesen. (Eichenholz, Höhe 70 *cm*, Breite 59.)

Um alle Zweifel zu beseitigen, mag daran erinnert werden, daß Quasts Monogramm auf Zeichnungen und Stichen sehr häufig in derselben Form vorkommt wie hier. Als Beispiel sei die Zeichnung: Der Tod und der Geizhals, im Dresdener Kabinett erwähnt (Woermann, Mappe IX, Taf. 21, Nr. 378). Diese Zeichnung ist laut Datum 1643 entstanden. Das Bild bei Geldner dürfte nicht viel später fallen. Es scheint nämlich mit einer Komposition des Quast zusammenzuhängen, zu der die voll signierte Zeichnung von 1645 in der Albertina zu Wien erhalten ist.*) Aus einer Darstellung mit vielen Figuren ragen besonders hervor links Polyxena, welcher Achilles eben die Hand reicht, und rechts Paris, der mit seinem Bogen nach der Ferse des Achill hinzielt. Achill und Paris sind mit Helmen versehen, die ganz ähnlich wie der im Geldnerschen Bilde aussehen. Quast könnte den Mann mit dem Helm als Studie für das beabsichtigte Historienbild gemalt haben. Man weiß freilich aus alten Inventaren**), daß Quast auch andere Stoffe aus dem Altertum komponiert hat, doch ähneln die Gesichtszüge des Mannes mit dem Helm ein wenig denen des Paris in der Zeichnung. Das Gemälde der Geldnerschen Sammlung hat eine gewisse Verwandtschaft mit Jan Lievensz, und man denkt wohl daran, ob nicht ein dem Lievensz zugeschriebener Helmträger ebenfalls von Quast gemalt wäre. Die Bilder dürften, wie aus dem Gesagten hervorgeht, in die letzte Lebenszeit des Künstlers fallen. Nach den Forschungen von Bredius zu schließen, ist P. Quast 1647 gestorben, und zwar gewiß vor dem 6. Juni jenes Jahres, da das Nachlaßverzeichnis vom 6. Juni 1647 datiert ist. Quast wirkte im Haag, ist aber Amsterdamer von Geburt. Er wurde 1605 oder 1606 zu Amsterdam geboren. Vermutlich ist er 1632 nach dem Haag gezogen, wo er 1634 Mitglied der Gilde wurde.

Ein hochvollendetes Werk ist auch der Niclaes Maes. (Damenbildnis Höhe 45 *cm*, Breite 33.) Knellers männliches Brustbild steht nahezu auf der Kunsthöhe eines Van Dyck, der auch für dieses Bild in Anspruch genommen worden ist. Doch scheint mir die Malweise für Van Dyck zu glatt zu sein, wie denn auch die Tracht nicht mehr in Van Dycks Lebenszeit hineinpaßt. (Leinwand; Höhe 61 *cm*, Breite 50.) Vgl. die Abbildungen auf den nächsten Seiten.



J. M. Quinkhard: Bildnis. (Prag, Galerie Hoschek.)

---

*) Dieses Blatt schon erwähnt bei Bredius in Oud Holland, XX, S. 79.

**) Mitgeteilt durch Bredius in Oud Holland.

WERKE DES SOGENANNTEN PSEUDO-VAN-DE-VENNE IM MUSEUM ZU BESANÇON UND IN DER SAMMLUNG GELDNER ZU BASEL

(mit Bemerkungen über die Galerie zu Besançon).

Vollgestopft mit geschichtlichen und künstlerischen Denkmälern ist die Stadt Besançon, die überdies unvergleichlich malerisch an den



Pieter Quast: Der Mann mit dem Helm. (Basel, Galerie Karl Geldner.)

Ufern des Doubs ausgebreitet liegt. Von den Zeiten der Römer bis zu den neuesten Phasen baulicher Entwicklung (ein neugebautes Warenhaus in der Rue St. Pierre trägt auch dem modernen Bedürfnis nach Farbigkeit Rechnung) reichen die Proben verschiedenartiger Kunstübung, die es in Besançon zu bewundern gibt. Diesmal lasse ich übrigens alle Architektur, Plastik und Kleinkunst beiseite, um die Aufmerksamkeit meiner Leser auf einige wenige Bilder im Museum zu lenken, das weit über 500 Bilder und zahlreiche gezeichnete Blätter enthält. Die Anordnung der Gemälde ist nicht sonderlich zweckmäßig. Der Katalog muß als veraltet bezeichnet werden. Als das Büchlein erschien, 1886, war es wertvoll gewesen. Ist es doch ein Werk des emsigen und begabten Auguste Castan, der sich auf vielen Gebieten erfolgreich um die Erforschung der Geschichte von Besançon bemüht hat, auch auf dem Gebiet der Kunstgeschichte. Aber die Wissenschaft hat nicht stille gestanden seither, das Museum hat Zuwachs erhalten, und heute wären ganze Bogen mit kritischen Bemerkungen und Ergänzungen vollzuschreiben. Zum nackten Mädchen auf dem Ruhebette (Nr. 39), angeblich von François Boucher, läßt sich nachtragen, daß das viel bessere Original, das im Katalog nur obenhin erwähnt wird, in Schleißheim verwahrt wird. Das Bild in Schleißheim ist mir seit den 1870er Jahren wohl bekannt und ich hatte es kurz vor meinem Besuch in Besançon wiedergesehen. Danach halte ich das Stück in Besançon für eine alte Kopie. Die Abschnitte über die Brueghels müssen gänzlich umgearbeitet werden. Nr. 52 ist vermutlich von Gillis van Coninxloo in der Landschaft und von noch einem anderen Maler für die Figuren, nicht von Jan Brueghel. Nr. 51 weist in den Tieren die Hand des J. van Kessel auf, in den Menschen die eines Francken und in der Landschaft nicht die eines Brueghel. Bedenken verschiedener Art ergaben sich auch bei Nr. 49 und 50. Die Benennung von 63 als Castiglione muß einem Mißverständnis entspringen. In der Inschrift des angeblichen Govert Flinck Nr. 226 ist nur die Jahreszahl alt. Bei Nr. 306 (Blumen) kann man nur zwischen B. v. Ast und Ambrosius Boschaert schwanken. Das Affenbild Nr. 307 ist so gut wie sicher von Abraham Teniers, die Landschaft 335 von Lucatelli, das Kircheninnere Nr. 360 von van Bassen, nicht von Neeffs. Das Schiffbruchbild Nr. 382 ist von Jan Peeters, nicht von Bonaventura. Links auf dem Felsen steht das Künstlerzeichen „I. P". Die Kreuzschleppung Nr. 428 ist nicht von Rubens, sondern nach ihm kopiert. Dagegen ist von des Rubens eigener Hand eine Skizze für Tapisserie mit ornamentaler Umrahmung vorhanden. Nr. 462 ist eine kleine Kopie nach der Komposition des Rubens mit den Marien am heiligen Grabe. Nr. 461 kann nicht von Van Thulden sein, sondern dürfte sich als Otto Veenius herausstellen (Predigt Johannis). Nr. 479 (Dame und Kinder) steht dem Antolinez näher als dem Valasquez. — Aber ich will ja die Bogen für die kritischen Noten nicht vollschreiben, sondern drei Stücke besprechen, deren Beurteilung gerade jetzt ein gewisses Interesse beanspruchen darf, da man an verschiedenen Orten dem sogenannten Pseudo-Van-de-Venne nachforscht. Die drei Bilder, die ich dem Pseudo-Van-de-Venne zuschreibe, sind als Werke des Pieter Quast im Katalog beschrieben, und das auf Veranlassung Bayers-

dorfers, wenn die Angabe des Verzeichnisses richtig ist und nicht etwa die Diagnose durch eine mißverstandene, unverbindliche Äußerung Bayersdorfers entstanden sein sollte. Die sülzige Malweise der im ganzen grünlichbraun gestimmten Bildchen ist doch so unzweifelhaft die des Pseudo-Van-de-Venne, sie erinnert nur ganz im allgemeinen an Quasts kräftigere Art, daß ich nicht recht an die Vaterschaft Bayersdorfers bei der verfehlten Bestimmung auf Quast glauben kann. Nr. 395, das interessanteste der drei Bildchen, stellt die beiden Heiligen Crispinus und Crispianus dar, 396 eine Szene aus dem Zigeunerleben, 397 einen alten, kahlköpfigen Trinker. Nr. 395 sei ein wenig beschrieben: Die zwei Schuhmacher Crispinus und Crispianus sitzen beim Arbeitstischchen, auf dem vorne das Konstantinische Monogramm Christi mit symmetrisch beigefügtem A und ω zu sehen ist. Einer der beiden hat die verschlungenen Hände ans Kinn gelegt (Geste des Betens) und blickt zum Fenster, wo ein nebelhaftes Kruzifix zu sehen ist. Der andere blickt über die Schulter und hebt die Rechte wie im Erstaunen. Soweit ich sah, auf Eichenholz gemalt, Breite 67, Höhe 55 cm. Ich habe keine Abbildungen dieser Gemälde zur Verfügung.

Von einem anderen Werk desselben Meisters, das ich schon oben (in der Notiz über die Neuerwerbungen in Privatsammlungen) erwähnt habe, kann ich eine Nachbildung hersetzen. Es ist das Gemälde, das vor kurzem in die Sammlung Geldner übergegangen ist. Die Darstellung betrifft eine hockende Frau, wohl eine Zigeunerin, die einem Knaben zu trinken gibt. Die Jacke ist rötlich, der Mantel grünlich, das Kopftuch weißlich. Im ganzen hat das Gemälde die stilistischen Eigenschaften, die oben genannt wurden Auf Eichenholz, Höhe 53, Breite 43. Auf der Hinterseite befindet sich die Antwerpener Brandmarke in vollständiger Ausführung. Wie man aus der Figurenanordnung und aus dem Sägerande, der rechts das Bild begrenzt, entnehmen kann, liegt uns vermutlich die linke Hälfte eines ungefähr doppelt so großen Breitbildes vor. Glücklicherweise ist es die Hälfte, die durch die Antwerpener Brandmarke besonders interessant ist. Auch Scheibler, der sich zuerst, und zwar schon vor Jahren mit unserem Meister beschäftigt hat und der ihn vorläufig „Pseudo-Venne" genannt hat, erwähnt ein Bild im Privatbesitz, das die Antwerpener Marke trägt.*)

Werke desselben Meisters sind gewiß nicht häufig, doch lassen sich deren etwa ein und einhalb Dutzend bald zusammenfinden. Vier haben wir schon kennen gelernt. Dazu kommen noch eines in der Braunschweiger Galerie: ein Zigeunerlager (von Bruckmann photographiert; in der Literatur mehrmals erwähnt), eines in Brünn in der Sammlung Weinberger: wieder ein Zigeunerlager; mir bekannt aus dem Besitz des kaiserlichen Rates Eduard Gerisch in Wien, der es bis vor mehreren Jahren besessen hat, zwei



Niclaes Maes: Damenbildnis. (Basel, Sammlung Geldner.)

*) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft VI, S. 192, in einer Besprechung der Riegelschen „Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte".

in Hermannstadt, eines in der kaiserlichen Galerie zu Wien (Leiermann und ein Junge mit Triangel), drei in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie (Dudelsackpfeifer rechts, mitten ein Leierspieler, links ein Knabe mit Triangel). Eine Kopie nach diesem, oder einem damit nahe verwandten Bilde, angeblich von Danhausers Hand, befindet sich in den Kaiserzimmern des Stiftes Klosterneuburg. Bei Liechtenstein auch noch zwei Köpfe. Ein Werk des sogenannten Pseudo-Venne befindet sich



G. Kneller: Bildnis eines vornehmen Herrn. (Basel, Galerie Geldner.)

in der Wiener Galerie Harrach (drei musizierende ältliche niederländische Bauern), eines war in der ehemaligen Brunsvikschen Galerie, später im Besitz Holzmanns und Schwediauers, seither versteigert; zwei durch Scheibler namhaft gemachte Stücke in Gotha, eines in Lille, endlich noch eines in Pommersfelden (wieder ein Zigeunerlager). Der bestimmte Hinweis auf den Pseudo-Van-de-Venne ist bei dem Pommersfeldener Bilde das Verdienst L. Scheiblers und des Direktors Herrn Professor P. J. Meier in Braunschweig, der mit E. Flechsig die ganze Frage neuerlich untersucht hat. Wie mir scheinen will, haben sie auch ganz recht, wenn sie den alten Vincent van der Vinne als den wahren Namen für den Pseudo-Venne einsetzen. Diese Meinung wurde mir von Flechsig brieflich mitgeteilt und ich hoffte auch anfangs, daß sich die genannten Forscher zu einer Arbeit über den ziemlich beachtenswerten Meister entschließen werden. Im Nachtrag zum Katalog der Braunschweiger Galerie (1905, S. 15) wird diese Arbeit mir zugeschoben, da ich von vorhandenen Notizen etwas hatte verlauten lassen. Diese Notizen aber zu einer Abhandlung auszuarbeiten, fehlt es mir gänzlich an Zeit. Um nun nicht durch geheimnisvolles Schweigen anderen im Wege zu stehen, skizziere ich in aller Kürze einige Umrisse.

Einiges ist so gut wie sicher: der Name Adriaen van de Venne, der an dem Braunschweiger Bilde vor Zeiten haftete, der freilich seit Scheibler aufgegeben wurde, ist nicht der richtige für unseren Meister. Man hat so viele sichere gemalte Werke und gestochene von Adriaen v. de Venne zur Verfügung, daß man den richtigen Van-de-Venne mit dem Pseudo-Van-de-Venne nicht verwechseln kann. Dann ist es ebenso sicher, daß der II. David Ryckaert nicht der richtige Mann ist. Scheibler spielte darauf an, daß aus dieser Richtung etwa Aufklärung zu hoffen wäre. Das, was ich vor mehreren Jahren über D. Ryckaert II. mitgeteilt habe*) und was seither dazugefunden wurde, schließt diesen Namen aus. Pieter Quast, der weiter oben uns schon beschäftigt hat, ist auch eine Künstlerindividualität, die nicht dem Wesen des Pseudo-Venne entspricht, wie sehr auch eine entfernte Familienverwandtschaft zu bemerken ist.

Vor Jahren meinte ich nach dem Bilde Nr. 1097 der Wiener Galerie und nach dessen sehr alter Inventarbenennung von 1659 schließen zu können, daß es sich um einen Brüsseler Maler handle. Im alten Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm steht das Bild nämlich als Werk des „Von der Vinnen, Mahler von Brüssel" beschrieben (Nr. 100).**) An eine Identifizierung mit einem Maler der als holländisch bekannten Familie Van-de-Vinne wollte ich nicht recht heran, obwohl der Engertsche Katalog dahin zielte. Denn es war mir nicht gerade wahrscheinlich, daß ein Maler aus den nördlichen protestantischen Niederlanden im streng katholischen Brüssel sich niedergelassen hätte. Nun fand ich aber seither, daß die ganze Familie der Van der Vinne, die aus Friesland stammte, katholisch war.***) Damit wird es denn begreiflich,

*) In Helbings Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel.

**) „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen" I, 523.

***) Van der Willigen: Les artistes de Haarlem, S. 309 ff.

daß ein Mitglied der Familie eine Zeitlang in Antwerpen und in Brüssel tätig sein konnte. Die Malweise des Pseudo-Van-de-Venne ist nun in der Tat ziemlich ausgesprochen holländisch. Dennoch wird der Maler schon von dem gewiß zeitgenössischen Inventar als Brüsseler Künstler erwähnt. Auf einigen Bildern findet sich die Marke der Antwerpener Gilde. Suchen wir nun, dem Wink des alten Inventars folgend, wirklich in der Familie Van-de-Vinne nach unserem Meister, so stoßen wir auf den alten Vincent van der Vinne, der 1629 zu Haarlem geboren und erst 1702 gestorben ist. Er kam, wie man durch Houbraken erfährt, tüchtig in der Welt herum, hat Frankreich, Deutschland, die Schweiz gesehen. 1653 war er freilich wieder in Haarlem. Aber ein Aufenthalt in Brüssel und Antwerpen ist nach den vorhandenen Nachrichten doch nicht auszuschließen. Er malte alles erdenkliche; so berichtet Houbraken. In Deutschland hat er, wie Flechsig vermutet, seiner Vielseitigkeit wegen den Beinamen „Allmacher" erhalten. Das Bild in Pommersfelden war nämlich im ältesten Inventar als „Allmacher" verzeichnet und ist erst später Sandrart getauft worden. Flechsigs Vermutung hat gewiß sehr viel für sich. Und nun eröffnet sich ein neuer Ausblick, mit dem ich übrigens meine Erörterungen abschließe: Der Name Allmacher wird in alten deutschen Inventaren genannt. In Gaybach waren 1746 von ihm mehrere große Bilder vorhanden: Tierstücke, Landschaften, mythologische Darstellungen. In einer Merianschen Verlassenschaft kommt Allmacher vor (nach Hoet). Im Verzeichnis der Bilder im ehemaligen Schönbornschen Gartenpalast zu Wien steht Allmacher als Mitarbeiter des Cossiau genannt.*) Das würde auf die Zeit um 1700 deuten. Danach wäre Vincent van de Vinne nach 1653 noch einmal und vermutlich ziemlich lange in Deutschland geblieben. Man sieht, daß mit den Forschungen über den Pseudo-Van-de-Venne erst der Anfang gemacht ist. Deutsche Archive müssen nun erst durchforscht werden, bevor alles klappen kann.

Kurz nacheinander hatte die kunstliebende Mitwelt zwei berühmte Jubilare zu begrüßen, den greisen Andreas Achenbach, der am 29. September seinen 90. Geburtstag erlebte, und Adolf Oberländer, der am 1. Oktober ins 60. Jahr eintrat. Beiden seien auch von seiten der Blätter für Gemäldekunde die herzlichsten Glückwünsche dargebracht.

*) Mitteilungen und Berichte des Wiener Altertumsvereins, 1892, S. 117 f.

NOTIZEN.

Tizians Bildnis des Pietro Aretino bei Colnaghi in London und das Aretinobildnis im Palazzo Pitti zu Florenz werden besprochen durch G. Gronau in der „Zeitschrift für bildende Kunst" (Augustheft) und durch Claude Phillips in „The art journal" (Septemberheft).



Pseudo-Van-de-Venne: Frau, einem Kind zu trinken gebend. (Basel, Sammlung Geldner.)

„Aus der Jugendzeit Führichs" (mit ungedruckten Briefen aus den Jahren 1821 und 1822 an Nadorp), Artikel von Dr. Ludwig Pollak (Rom), „Österreichische Rundschau", Bd. IV, Heft 49 (5. Oktober 1905). Darin wird u. a. das Geburtsdatum des Malers Franz Nadorp richtiggestellt. Franz Nadorp ist am 25. August 1794 zu Anholt in Westfalen geboren. Der Aufsatz enthält auch Bemerkungen über Kadlik.

Zahlreiche Blätter von Adrian Ludwig Richter und einige Literatur finden sich verzeichnet im 56. Katalog des Dresdener Antiquariats Richard Bertling.

Ein bisher unbeachtet gebliebenes Gemälde von Schwind aus Frankfurter Privatbesitz ist abgebildet in der „Gartenlaube" 1905, Nr. 39. Ein schreitender Cellospieler ist dargestellt, ungefähr so, wie er in Schwinds „Hochzeit des Figaro" vorkommt. Man vermutet, das Bild sei zwischen 1842 und 1847 in Frankfurt entstanden.

Über Lenbach schreibt anläßlich der Lenbach-Ausstellung in München Dr. Ludwig von Buerkel in der „Zeitschrift für bildende Kunst" (Oktoberheft).

„A Visit to Watts in 1900" heißt ein Artikel von Rudolf Lehmann im „The art journal" August 1905. Über „Watts at Bourlington house" schrieb in derselben Zeitschrift R. E. D. Skletchey (Märzheft).

Zur Whistler-Ausstellung in London „The art journal" April 1905.

Studie mit vielen Abbildungen über den Grafen Leopold Kalckreuth in „Über Land und Meer" Herbst 1905, Bd. XCV, Nr. 1.

Max Klingers Tafelaufsatz für Blumenschmuck abgebildet in J. J. Webers Illustrierter Zeitung, Nr. 3248, 28. September 1905.

Walter Firle „Abendsonne" (Alte Frau und singende junge Mädchen) abgebildet in „Über Land und Meer" Herbst 1905, Bd. 95, Nr. 1.

Ed. Veith „Dornröschen", Abbildung in „Über Land und Meer" Herbst 1905, Bd. 95, Nr. 1.

Zu J. E. Blanche. Sein Bildnis Rodins abgebildet in „The art journal" April 1905, S. 119.

Der moderne Maler Sylvius D. Paoletti besprochen durch Olivia Rossatti Agresti im „The art journal" 1905, August.

Albert Besnard wird besprochen in einem reich und gut illustrierten Artikel von „L'art dècoratif" (Juli 1905). Mehrere der Abbildungen lassen erkennen, daß bedauerlicherweise einige meisterhaft gemalte Bilder Besnards schon heute tiefe Risse zeigen, z. B. das Bildnis der Madame Georges Duruy und der Madame Lerolle. An anderen Bildern Besnards habe ich Sprünge schon vor mehreren Jahren gesehen.

Von Temperamalerei im 20. Jahrhundert handelt ein Artikel von Aymer Vallance in „The Studio" 1905, S. 289 ff. „The Tempera-exhibition at the Carfax Gallery."

Über „Musivische Kunst" schreibt Dr. Hans Schmidkunz in „Kunst und Handwerk" 1905, Heft 11. Zahlreiche Abbildungen auch nach neuen und neuesten Mosaiken.

AUS DER LITERATUR.

Corrado Ricci: „Gli Affreschi di Bramante e un appendice di Luca Beltrami su la Sala dei Maestri d'Arme", Mailand, Casa Editrice L. F. Cogliati 1905, 8⁰, mit Abbildungen. — Bedeutsame inhaltsreiche Studie über die abgenommenen Fresken des Bramante, die sich seit 1901 in der Brera befinden und aus dem Palazzo Prinetti (früher Panigarola) stammen.

Edmondo Solmi: Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci. Mantua 1905. 8⁰.

Nach jahrelanger Zwischenzeit ist auf die zwei Anfangslieferungen der Lichtdrucke aus der Schweriner Galerie eine weitere Lieferung erschienen. „Gemälde alter Meister der Großherzoglichen Sammlung im Museum zu Schwerin", herausgegeben von Joh. Nöhring. Druck und Verlag von Joh. Nöhring, Lübeck. Folio.

„Galerie Serge von Derwies" (Sankt Petersburg 1904). Folio. Aufzählung und Abbildung von 97 Gemälden aus dem 19. Jahrhundert und einigen Marmorskulpturen. (Ohne Angabe des Verlages.)

Karl Woermann: Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Sechste Auflage der großen Ausgabe, herausgegeben von der Generaldirektion der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft. Dresden, Druck der Kunstanstalt Wilhelm Hoffmann.

„Tentoonstelling Jacob Jordaens Antwerpen 1905." Katalog. Zweisprachig, niederländisch und französisch. Typographie J. E. Buschmann. 8⁰.

„Album der tentoonstelling Jacob Jordaens uitgegeven door het uitvoerend Comiteit 1905." Drukkery van Os de Wolf. Kl. 4⁰.

„Handzeichnungen alter Meister" aus der Albertina und anderen Sammlungen, herausgegeben von Jos. Schönbrunner, Galerie-Inspektor, und Dr. Jos. Meder. Wien, Ferdinand Schenk, Verlag für Kunst und Kunstgewerbe. In den jüngsten Lieferungen finden sich wieder zahlreiche interessante Blätter nachgebildet, solche aus der Albertina, dem British Museum, dem Stockholmer Museum, der Budapester Nationalgalerie, aus dem Städelschen Institut in Frankfurt, aus fürstlich Liechtensteinschem Besitz, aus der Sammlung Lanna in Prag und der des Grafen Lanckoroński in Wien. Unter anderen sind nachgebildet einige Rembrandtsche Blätter, die signierte Zeichnung von Tobias Verhaght in der Albertina, ein Blatt von Jacob Jordaens aus dem Stockholmer Nationalmuseum, eine Wappenzeichnung von Hans

Baldung aus der Sammlung Lanna und ein monogrammierter Altdorfer von 1508 aus demselben Besitz.

„Die Kunst für alle", herausgegeben von F. Schwartz (Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G. in München), beschloß unlängst ihren XX. Jahrgang mit einigen sehr inhaltsreichen Heften, deren letztes auch ein Register bringt. Der neue XXI. Jahrgang setzt sogleich wieder mit reich illustrierten Ausstellungsberichten ein, mit mannigfachen Aphorismen, Notizen und Nachrichten. So wird die Lenbach-Ausstellung in München durch F. v. Ostini besprochen, über „Deutsche Kunst in Amerika" schreibt Hugo Reisinger, und mancherlei Nachrichten aus Museen und Kunstwerkstätten schließen sich an.

„Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur, herausgegeben von Dr. Ernst Jaffé und Dr. Kurt Sachs." Berlin, Edm. Meyer. Kl. Fol. — Unter den zahlreichen Mitarbeitern werden u. a. bemerkt: J. Strzygowski, H. Popp, Max Jordan, J. Guiffrey, G. Pazaurek, Berthold Riehl, Hans Semper, Paul Weber, Georg Gronau. Die noch junge Zeitschrift stellt sich immer deutlicher als wichtiger Behelf heraus, um rasch einen Überblick über die neuesten Erscheinungen der Kunstliteratur zu gewinnen.

„Kunst und Kunsthandwerk", Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, herausgegeben und redigiert von A. v. Scala (Wien, Artaria & Cie.). Die jüngsten Hefte enthalten u. a. Aufsätze über G. F. Watts, über die Miniaturenausstellungen in Wien und Troppau, über Frank Brangwyn, über die New Yorker Kunstausstellungen von 1904 auf 1905 über J. Granié und die moderne Illuminierkunst in Frankreich, über den Maler Rudolf Ribarz.

„Protokoll des am 21. Juni 1905 in München abgehaltenen Kongresses zur Bekämpfung der Farben- und Materialienfälschungen." Kommissionsverlag von Ernst Reinhardt, München 1905.

Im Laufe des Sommers wurde der „Rapport annuel" der „Académie royal des beaux-arts d'Anvers" versendet.

„Kritik der Kritik, Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde." Herausgeber A. Halbert-Leo Horwitz. Breslau, Schottländer. Heft 1. 8°.

„Photo-Sport", moderne Monatshefte für Freunde der Kamerakunst, herausgegeben von Langer & Cie., Wien.

In nächster Zeit soll erscheinen „Dreßlers Kunstjahrbuch", herausgegeben von Willy O. Dreßler, Malerarchitekt, Berlin, E. Haberland. — Das neue Jahrbuch will Deutschland, Österreich und die deutsche Schweiz berücksichtigen und verspricht reichliche Angaben über Personalangelegenheiten, Künstlervereinigungen, Musealwesen, Ausstellungen und vieles andere.

RUNDSCHAU.

Bremen. Direktor Pauli hat im Laufe der jüngsten Jahre mehrere nennenswerte Bilder für die Kunsthalle erworben. Darunter sind hervorzuheben einige Gemälde aus der Sammlung Lürmann (besprochen in „Zeitschrift für bildende Kunst" N. F., Band XV), z. B. ein J. v. Ruysdael (Landschaft mit Schloß Bentheim), ein Bildnis von G. Terborch, ein A. v. Everdingen. Überdies wurden angekauft Werke von Cranach, Schalcken, Overbeck, Jul. Schnorr v. Carolsfeld (Reiterkampf aus der Sammlung A. W. Heymel), Führich (Gang nach Emmaus, ebenfalls aus der Sammlung A. W. Heymel), Ludwig Richter (Rast der Pilger), sowie neuere Bilder, von denen noch zu berichten sein wird. D. N.

Brünn. Die Gemäldesammlung des Franzensmuseums hat sich im Laufe der jüngsten Jahre durch Ankäufe und Geschenke nicht unbeträchtlich vergrößert. Zu den noch unmittelbar vor 1901 eingereihten Werken von Kasparides, Karl Thuma, Hans Schwaiger kamen im Zeitraum von 1901 bis 1904 einige Aquarelle und Zeichnungen hinzu sowie ein großes Dreibild von Alois Kalvoda (Der Verirrte), ein Gemälde von Eduard Veith (Winterflucht), andere von Joža Uprka (Königsritt), Hugo Charlemont (Herbstlandschaft), Pirchan, Ledeli, Vorlova, Lolek und anderen. Fürst Liechtenstein schenkte mehrere Staffeleigemälde, und zwar die Testamentseröffnung vom neueren Eckhout, ein Marktbild von P. v. Schendel, ein Invalidenbild von Fr. Friedländer, und Werke von Schwaiger und Ehrenhaft. D. N.

— Vor kurzem wurde in Brünn eine Temple-Ausstellung eröffnet, die in den Räumen des Kunstvereins untergebracht ist.

Caen. Von der Galerie zu Caen handelt „Le monde illustré" 9. September 1905, Nr. 2528.

Edinburg. „The National Gallery of Scotland" wird besprochen von David Croal Thomson in „The art journal" vom Februar und Oktober 1905.

Graz. Als Zuwachs zur Landesgalerie ist ein Bildchen von Friedrich Loos aus dem Jahre 1844 zu erwähnen, eine Waldgegend mit Kapelle und Wallfahrern.

Hermannstadt. Die erste Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler, die

der Sebastian Hann-Verein abgehalten hat, ist reichlich beschickt worden. Der Katalog weist 255 Nummern auf. Er enthält Abbildungen nach Arthur Coulin, Karl Dörschlag und Karl Ziegler. Unter den ausstellenden Künstlern wird auch Hermann Giesel vorgefunden.

Hans Canon: Zeichnung, der Alchymist. (Wien, Sammlung Julius von Herz.)

Linz a. d. Donau. Im Herbst 1905 wurde eine sehr beachtenswerte Ausstellung vom oberösterreichischen Kunstverein abgehalten. Unter anderen fanden sich dort Werke von Ameseder, Andri, Ethofer, Buttersack, Liebenwein, Pöll, Ritzberger, Zügel. (Wiener Zeitung, 22. September 1905.)

London. Über die Ausstellung in der Royal Academy schreibt A. C. R. Carter in „The art journal" vom Juni 1905.

Mantua. Im September wurde eine Ausstellung kirchlicher Kunst (Mostra di arte sacra) abgehalten, die auch zahlreiche Gemälde enthielt. Einiges war aus den Kirchen Mantuas beigestellt worden, anderes aus Privatbesitz, so zum Beispiel aus der Familie Pastore di Castiglione delle Stiviere. Die als unbekannt geführten Gegenstücke Nr. 253 und 259, zwei ziemlich große Landschaften mit biblischen Figuren, sind fast sicher von P. Mulier, genannt Tempesta. — Manche große Namen, die vom Katalog genannt wurden, konnten freilich nicht stand halten, unter anderem war z. B. Nr. 631 eine schwache Kopie nach Tizians bekannter Magdalena als Original ausgestellt.

Oldenburg. Über die Kunstausstellung zu Oldenburg 1905 berichtet „Deutsche Kunst und Dekoration", Oktober 1905.

Paris. Von der Sammlung Duruy spricht die Zeitschrift „Les arts" September 1905, „La collection Saint-Albin-Jubinal-George Duruy".

— Seit Mitte Oktober steht der Salon d'automne offen. Eigene Abteilungen sind für Ingres und Manet eingeräumt. Cr. d. arts.

Richmond. Die Sammlung Frederick Cook zu Richmond besprochen in „Les arts" 1905, Nr. 44. Über ein altniederländisches Bild derselben Sammlung „Zeitschrift f. bildende Kunst", August 1905.

Troppau. Im Laufe des Frühlings wurde vom Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe eine Ausstellung von Porträtminiaturen abgehalten. D. N.

Venedig. Der sechsten internationalen Ausstellung (von 1905) ist nahezu das ganze Septemberheft der Zeitschrift „L'art décoratif" gewidmet.

Wien. In der Albertina ist eine Auswahl aus den Blättern ausgestellt, von deren Schenkung durch die Hagen-Gesellschaft unlängst berichtet wurde.

— Das Künstlerhaus hatte auf eine kleine Sommerausstellung eine kurz dauernde Vorführung von Werken des russischen Polar-



Hans Canon: Ölskizze, Eigenbildnis. (Wien, Sammlung Gerstle.)

malers Borrisoff folgen lassen und bereitet nun eine Herbstausstellung vor.

Wien. Von der Secession wird eine Ausstellung moderner kirchlicher Kunst veranstaltet.

— Am 27. Oktober wurde das Standbild Canons enthüllt.

— Aus der Sammlung Emil Weinberger ist der Ankauf einiger Bilder zu erwähnen, unter denen ein Brustbild aus der Gruppe des sogenannten Pseudo-Amberger vielleicht das bedeutendste ist. Auch sei ein florentinisches Cassonebild aus dem 15. Jahrhundert angemerkt und ein Brustbild aus einer dekorativen quatrocentistischen Malerei.

Wien. Im Kunstsalon Miethke steht eine Ausstellung von Werken Gordon Craigs offen.

ZWEI SKIZZEN VON CANON.

Sobald es der Raum gestattet, wird in den Blättern für Gemäldekunde das Leben

Hans Canons erzählt. Zunächst seien zwei Skizzen von Canons Hand mitgeteilt, deren eine den Künstler selbst darstellt. Dieses Eigenbildnis ist sehr flott untertuscht, wohl mit Asphalt, und wurde nicht weiter mit Farben übergangen; eine vorzügliche Naturstudie von frischer Unmittelbarkeit in jedem Zuge. Besitzer ist Herr kaiserlicher Rat Max Gerstle in Wien.

Die zweite Skizze, ein Bestandteil der noch zu wenig gewürdigten Sammlung des Herrn Baudirektors Julius Herz von Hertenried, ist ein komponiertes Blatt. Ein Alchymist in seinem Laboratorium ist vom Künstler als Gegenstand gewählt worden. Die Wirkung des Lampenlichtes beherrscht die Skizze, die in Tusch gemalt und weiß gehöht ist. Links unten steht von des Künstlers Hand: „Hans Canon del“.

GEMÄLDEVERSTEIGERUNGEN UND AUKTIONEN VON BILDERHANDSCHRIFTEN.

Am 27. und 28. Oktober werden in Wien durch die Firma Gilhofer & Ranschburg die Bilderhandschriften, einzelnen Miniaturen, Holztafeldrucke, Inkunabeln und die Holzschnittwerke des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Franz Trau versteigert.

Ende November oder anfangs Dezember hält die Kunsthandlung Alexander Fleischner in Wien eine große Gemäldeversteigerung ab.

Durch Frederik Muller & Co. in Amsterdam wurde die Düsseldorfer Sammlung Werner Dahl am 17. Oktober versteigert. Ich komme darauf noch zurück.

Im Wiener Versteigerungsamte kamen im Lauf des Oktober der Nachlaß der Könige Milan und Alexander von Serbien und ein Teil der Sammlung Widter aus Wien (Kunstblätter) unter den Hammer.

BRIEFKASTEN.

Frl. Ad. P. in N. b. Nach der Beschreibung, die Sie geben, ist es unmöglich, eine Meinung über das Bild zu gewinnen. Es wird nötig sein, Ihr Gemälde einmal nach Wien zu bringen.

— — — Zur Vervollständigung meiner Mitteilungen über die Galerie Todesco mache ich noch auf folgendes aufmerksam. Ein Gemäldebesitz, der übrigens mit der Baron Todescoschen Galerie nichts zu schaffen hat, befindet sich nach gütiger Mitteilung des Herrn Kassiers der Anglo-österreichischen Bank C. Pils bei Herrn Louis Todesco in Wien.

Herrn M . . . . in N. Meine „Beiträge zu einer Ikonographie des Todes“ sind nicht als Buch, sondern nur als Sonderabdruck erschienen. Ob ich wohl Gelegenheit finde, das Werk umzuarbeiten und neu herauszugeben?

Frl. M. S. in P. Für die Erörterungen über normative Ästhetik, die Sie wünschen, ist vorläufig nicht genügend Raum zu schaffen. Nur Andeutungen kann ich Ihnen machen, noch bevor dieser Abschnitt der Kunstphilosophie in meinen Blättern besprochen wird. Einige Anregung dürfte Ihnen aus meinem Handbuch der Gemäldekunde werden, dessen zweite Auflage verhältnismäßig eingehend von Ästhetik handelt. Heute nur folgendes: In bezug auf Norm oder Nichtnorm in der Ästhetik herrscht jetzt eine bemerkenswerte Gedankenverwirrung. Da es höchlich einleuchtet, daß ein Kunstwerk gewisse objektiv faßbare Eigenschaften besitzen muß, um als künstlerisch gut zu gelten, soll sogleich die Ästhetik eine normative Wissenschaft sein. Dabei spielt die alte Konfusion von künstlerisch gut und von schön mit herein, ebenso wie die mangelhafte Abtrennung der Ästhetik von naheliegenden Wissenszweigen. Gar sehr kommt es darauf an, ob man Ästhetik als Psychologie des Wohlgefallens (und Mißfallens) an Kunstwerken nimmt, das entspräche am meisten der Schönheitslehre, die man Ästhetik genannt hat, oder ob man die Ästhetik in ganz uneigentlichem allgemeinen Sinne als Kunstverständnis oder als Kunstwissen auffassen wollte. Für die Psychologie des Wohlgefallens stellt sich immer wieder von neuem heraus, daß ebenso in der Natur, wie in der Kunst eine ungeheuere unübersehbare Mannigfaltigkeit der Beurteilung und Taxierung herrscht. Das läßt sich auch mit den dicksten Bänden geschraubter Erörterungen nicht totreden. Wenn Ihnen ein Bild von Raffael zuwider ist und daneben eines von Rembrandt höchstes Wohlgefallen einflößt, so wird Ihnen niemand beweisen können, daß es umgekehrt ist, oder umgekehrt sein sollte. In solch rein subjektiven Angelegenheiten normieren zu wollen, wäre blühender Blödsinn. In bezug auf Wohlgefallen und „Schönheit“ gibt es keine Normen. Wenn Ihnen aber jemand erklärt, daß z. B. auf einem realistisch gehaltenen Bilde mit durchschnittlich gut gezeichneten und gut modellierten Figuren eine Gestalt vorkommt, die etwa mehrere anatomisch verschiedene, sich in der Natur gegenseitig ausschließende Körpertypen ohne jede gedankliche Begründung vermischt, dann werden Sie einen Fehler gewahr. Durch die Vermeidung des Fehlers wäre das Bild künstlerisch besser geworden. Ähnlich so, wenn Sie in einer Landschaft bemerken, daß in der Ferne die Schlagschatten ebenso kräftig gehalten und ebenso gefärbt sind wie vorne. In solchen Fällen wird man vielleicht sogar sagen dürfen, der Maler hätte müssen so und so arbeiten, um etwas künstlerisch besseres hervorzubringen, oder es wird wenigstens festzustellen sein, daß sich solche Werke recht merklich von künstlerischer Vollkommenheit entfernen. Dadurch kämen Sie ohne Zweifel auf ein Normieren. Aber je nach der Auffassung der Aufgabe, die der Ästhetik obliegt, können Sie sagen: die Beurteilung der künstlerischen Güte ist ja gar nicht Sache der Ästhetik, sondern die anderer Zweige der Kunstwissenschaft. Dagegen wäre es Sache der Ästhetik, den Eindruck und die Gefühle psychologisch zu analysieren, die Sie von den gesehenen Bildern empfangen haben. Da gibt es dann wieder nichts zu normieren. Wenn ihnen z. B. die Bilder mit den angedeuteten Fehlern besser gefallen, als einige künstlerisch höher stehende Gemälde aus einer anderen Richtung, die Ihnen eben unsympathisch ist, so kann Ihnen doch niemand vorschreiben, daß Sie an den zum Teil fehlerhaften Bildern kein Wohlgefallen haben sollen. Unter Milliarden von Menschen gibt es keine gleich gearteten Naturen. Die Ästhetik, wird Gruppen von verwandten Beobachtern zusammenstellen können, sie wird es vielleicht einmal versuchen können, Statistik mit heranzuziehen, aber normieren kann sie gar nicht, so lange sie ihre immerhin durch ihre Herkunft und den Gebrauch abgesteckten Grenzen nicht überschreitet. Bitte, denken Sie über diese Dinge nach und kümmern Sie sich so wenig als möglich darum, wenn Einer von oben herunter deduktiv solche Fragen beantworten will. Fangen Sie doch immer wieder bei der induktiven Art des Forschens an, bei der Beobachtung der Kunstwerke und ihrer Wirkungen auf Sie und andere.

Druck von Friedrich Jasper in Wien. — Klischees von der „Graphischen Union“.
Preis dieses Heftes 1 K 20 h = 1 M. — Für unverlangte Beiträge wird keine Bürgschaft geleistet.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON

Dr. TH. v. FRIMMEL

- ZUSCHRIFTEN AN - DEN HERAUSGEBER ZU RICHTEN NACH WIEN, IV. SCHLÜSSELGASSE 3.

II. Band. ZWEITES HERBSTHEFT 1905. Heft 6.



Jan Asselyn: Gefangennahme eines Offiziers in der Zeit des dreißigjährigen Krieges.
(Wien, Sammlung Alexander Fleischner.)

DIE BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG ALEXANDER FLEISCHNER IN WIEN.

Eine Auktion ist für den Sammler eine wahre Wonne. Für den Kunstgelehrten bedeutet sie gewöhnlich eine Qual. Denn jeder eingreifende Besitzwechsel bürdet ihm eine Mühe auf, die er zumeist rasch bewältigen soll, aber gewöhnlich überhaupt nicht ganz bewältigen kann. Bilder aus allen erdenklichen Richtungen sind in manchen Sammlungen nebeneinander zu finden; und überall soll der Kunstmann Bescheid wissen. Hat er sich eine Zeitlang in altdeutsche Malerei vertieft gehabt, so ist er sicher, daß er um späte Hol-

länder gefragt wird. Kommt er gerade von einer Studienreise aus den Niederlanden, so werden ihm gewiß Italiener und Spanier zur Bestimmung vorgelegt. War er in Spanien, so weist man ihm englische Gemälde vor. Liebt er das französische Rokoko, so kommen ihm deutsche Nazarener in die Quere. Da ist es gar nicht leicht, sich zurecht zu finden. Aber bei geschultem Gedächtnis und mit reichlichem Abbildungsmaterial läßt sich trotzdem gar manches finden, nur braucht das Weile, geistige Sammlung. Der gewöhnliche Fall ist der, daß in rascher Folge nur eine kleine Anzahl von Bildern bestimmt werden kann. So geht mir's auch mit den etwa 150 Gemälden, die ich im Lauf des Herbstes in der Kunsthandlung Alexander Fleischner in Wien, die nun wegen Rücklegung des Gewerbes aufgelassen wird, kennen gelernt habe. Einige wurden eingehend betrachtet und studiert, andere, so wertvoll sie auch sind, so interessant sie sein mögen, mußten rasch wieder zurückgeschoben werden, um für diejenigen Zeit zu gewinnen, deren wissenschaftliche Bedeutung mir eben sofort einleuchtete. An Zeit mangelte es aber gar sehr. Bis Ende Oktober sollte ich den Katalog der bevorstehenden Versteigerung mit einem Vorwort versehen haben, und dann sollte doch auch das Heft dieser Blätter, in dem die Bilder besprochen werden, noch vor der Auktion erscheinen, um der Versteigerung als eine Art Ankündigung zugute zu kommen. Zögert man in solchen Fällen lange, so ist die Sammlung längst zerstreut, bevor man sich zum Studium entschlossen hat. Besser dürfte es noch immer sein, verhältnismäßig wenige Gemälde aus der Masse herauszufassen und für die Wissenschaft zu erobern, als vor lauter Bedenklichkeiten beachtenswerte Bausteine für die Geschichte der Malerei gänzlich unbearbeitet zu lassen.



Gerard Snellincx: Reitergefecht. (Wien, Sammlung Fleischner.)

Man möge also die Lückenhaftigkeit der folgenden Mitteilungen nicht allzu strenge beurteilen und sich daran erinnern, wie schwierig es ist, sich von einer Sammlung hinterher eine Vorstellung zu bilden, wenn sie, in ihre einzelnen Bestandteile aufgelöst, an Dutzende von Besitzern verteilt ist. Man hat alle Ursache, noch vor der Zersplitterung des Besitzes sich so rasch als möglich um einzelnes zu kümmern.

Die meisten der Gemälde in Fleischners Besitz stammen aus Rußland, wo sie die jüngsten Jahrzehnte der geschäftigen Kunstforschung noch in ziemlicher Ruhe mit angesehen haben. So dürften diese Bilder, die nun aus Fleischners Besitz versteigert werden sollen, auf dem Kunstmarkt als Neuigkeiten wirken, und ich meine, sie werden als eine gewiß recht angenehme Überraschung für alle kunstverständigen Bilderfreunde und Gemäldesammler angesehen werden. Ist doch seit vielen Jahren, wenigstens in Wien, keine Sammlung von ähnlichem künstlerischem Gehalt und kunsthändlerischem Wert feilgeboten worden. Dies veranlaßt mich auch, die Gelegenheit wahrzunehmen, und den Lesern dieser Blätter einige Bilder vorzuführen, die im Versteigerungskatalog nicht abgebildet sind. Überdies benütze ich einige Abbildungen aus dem erwähnten Verzeichnis, und in diesen Beziehungen bin ich Herrn Alexander Fleischner für freundliches Entgegenkommen zu vielem Dank verpflichtet.



J. J. van der Stoffe: Reiterschlacht. (Wien, Sammlung Fleischner.)

Von mehreren Hauptbildern der Sammlung wird noch weiter unten die Rede sein. Zunächst gehe ich auf die Gemälde ein, die im Katalog nicht abgebildet sind. Eines derselben hängt mit den Erörterungen zusammen, die im ersten Band dieser Blätter (auf S. 143 ff.) über Gerard Snellincx mitgeteilt worden sind. Denn dieses Gemälde ist ohne jeden Zweifel von derselben Hand, die auch die monogram-

mierten Stücke geschaffen hat, von denen jene Erörterungen ausgingen. Es zeigt dieselbe Palette, dieselbe kräftige Färbung, dieselbe Stimmung, wie jene Bilder mit dem Monogramm G S. Das zusammenbrechende Pferd erinnert lebhaft an ein ähnliches auf dem Bilde von demselben Meister, das aus der Versteigerung Brunsvik bekannt ist. Die Abbildung anbei erleichtert die Vergleichung. Das vorliegende Bildchen, auf Eichenholz gemalt, ist trefflich erhalten.

Demselben Darstellungsgebiet, wie das eben besprochene Werk, gehört eine Reiterschlacht von J. J. van der Stoffe an, ein gar beachtenswertes Brettchen, das viel glatter und zarter behandelt ist, als der Gerard Snellincx. Van der Stoffe, ein Leydener Maler des 17. Jahrhunderts, mag ein wenig unter dem Einfluß seiner als Feinmaler berühmten Zeitgenossen gestanden haben. Für einen Darsteller wüsten Kampfes hat er ein geradewegs schüchternes künstlerisches Auftreten. J. J. van der Stoffe ist ein überaus seltener Meister, von dessen Leben nur wenig bekannt ist. Er gehörte jahrelang der Leydener Gilde an. 1644 war er schon Meister. In jenem Jahre wird ein Schüler des Jan Jacobsz van der Stoffen urkundlich erwähnt. 1645 kommt er wieder in Verbindung mit der Malergilde vor, 1668 war er Hooftmann, 1669 Dekan. (Nach Obreens Archief V, S. 173 ff.) Ein signiertes Werk wurde vor kurzem (es war im Juni 1905) in einer Mullerschen Versteigerung in Amsterdam ausgerufen. Der Katalog läßt den Künstler von 1640 bis 1675 in Leyden tätig sein. Kramms Lexikon nennt „Twee Batailles van eene schoone compositie en goede behandeling" in einer Rotterdamer Auktion vom 18. April 1816. Das vorliegende Bild der Sammlung Fleischner ist signiert in lateinischer Kursive „J V D stoffe". J, V und D sind verbunden. Das D zeigt einen großen, ausgebauchten Anstrich.

Eine Seltenheit, die mehr Kopfzerbrechen verursacht, als der signierte Van der Stoffe, liegt uns in dem Bilde vor, das nur drei Buchstaben: „. . S T O . ." als Reste einer alten Signatur noch deutlich unterscheiden läßt. Es ist ein mit einiger Kühnheit und vieler Sicherheit gemaltes Seestück, das nach Färbung und Pinselführung in die Nähe eines Van Goyen und S. Ruysdael gehört. Es mag von dem W. Stom sein, den Bredius vor Jahren in der Lützowschen Kunstchronik (XXIV, Sp. 124, in der Besprechung der Galerie Rhinecker) als einen Maler der Goyengruppe charakterisiert hat.

Die Sammlung Fleischner enthält noch mehrere Werke von sehr seltenen Meistern, namentlich auf dem Gebiet der Stillebenmalerei, doch fehlte es an Muße, sie kritisch durchzunehmen. Ein klarer Begriff davon, ob ein Gemälde für seine Zeit vorzüglich ist oder nicht, wird vom Geübten bald gewonnen. Die Benennung aber ist eine viel heiklere, schwierigere Aufgabe, die sich nicht aus allgemeinen Grundsätzen ableiten läßt und die nicht selten davon abhängt, ob man kurz vorher sehr viel einschlägiges Material vor Augen gehabt hat, oder nicht. In manchen Fällen geht das Bestimmen auch von nichtsignierten und undatierten Gemälden ganz rasch von statten, dann wieder rennt die Diagnostik an Bilder an, die jedem Scharfblick und jedem Fleiß zu trotzen scheinen. Man kennt nicht wenige solche Steine des Anstoßes in öffentlichen Galerien und noch mehr in privaten Sammlungen. Einige solche Bilder sind auch bei Fleischner zu finden. Dagegen ist es höchst wahrscheinlich, daß schon in allernächster Zeit, wenn, wie vorauszusehen, viele Spezialisten kommen werden, die Benennung vieler Nummern durchzu-

führen sein wird, die vorläufig noch ohne bestimmten Namen bleiben mußten, oder denen man, „faute de mieux" die hergebrachte Vignette belassen mußte.

Nicht ganz leicht fällt die Beurteilung eines der besten Bilder in der ganzen Sammlung. Es ist das ernst, fast düster gestimmte Porträt eines unbekannten Gelehrten, das, ich meine mit Recht, Savoldo getauft ist. Die Bilder der reifen Zeit des Gian Gerolamo da Brescia*), wie Savoldo auch heißt, sind freilich weicher, flüssiger, gefälliger gemalt, als das fragliche Gelehrtenbildnis, aber nach der Behandlung der Lichter im Gewand und nach der düsteren Stimmung läßt sich doch der Zusammenhang mit späteren Werken des Savoldo erkennen.



Vermutlich W. Stom: Bewegte See. (Wien, Sammlung Fleischner.)

Bis vor Kurzem waren die Bedingungen noch nicht gegeben, Savoldos Leben und sein Schaffen eingehend zu behandeln. Durch G. Ludwigs Forschungen ist nun über die venezianische Zeit des Savoldo manch unerwartete

*) In einer Florentiner Urkunde von 1508 wird er z. B. „Joannes Jeronimus Jacobi Domini Pieri de Savoldis de Brixia" genannt (Mitteilung G. Milanesis für Crowe und Cavalcaselle). Das Bild der Sammlung Layard in Venedig ist signiert: „Johannes Jeronimus de brisia de sauoldis faciebat" (in kleiner dunkler Kursive).



G. G. Savoldo: Bildnis eines Gelehrten. (Wien, Sammlung Fleischner.)

Nachricht an den Tag gekommen*), so daß ich zu einer Sonderstudie über den kraftvollen merkwürdigen Künstler nunmehr ganz eigens die Anregung geben möchte. Bei einer methodischen Durchsicht des Materials in norditalienischen

*) Nach Ludwigs Veröffentlichungen war Savoldo in Venedig spätestens 1520 tätig. 1548 war er noch am Leben. Das Todesdatum ist vorläufig unbekannt.

Kirchen und Galerien und in zahlreichen anderen Sammlungen*) wird sich dann wohl eine zeitlich geordnete Reihenfolge seiner Werke wenigstens vermutungsweise aufstellen lassen. Ich hoffe, daß meine Vermutung, die das Gemälde der Sammlung Fleischner als ein frühes Werk des Savoldo ansieht, den Beifall der Fachgenossen finden wird.

Keinerlei Unsicherheit herrscht bei der Taufe des ausgezeichneten Brustbildes von Jacopo Tintoretto, dessen Abbildung leider mißglückt ist, das übrigens in seiner Wucht der Farbe durch Netzdruck auch nicht annähernd wiedergegeben werden könnte.

Ganz sicher ist auch die Benennung des Leandro Bassano der Fleischnerschen Sammlung. Ist doch der dargestellte Prokurator von San Marco in Venedig ganz in derselben Technik gemalt, wie so viele andere Werke desselben Bassano, zumal wie das signierte Bild in der Dresdener Galerie (Woermanns Katalog Nr. 283), das noch dazu möglicherweise dieselbe (übrigens unbekannte) Persönlichkeit darstellt. In bezug auf den Erhaltungszustand ist es nicht uninteressant, daß das Bild noch nahezu unversehrt auf dem alten geköperten Hanfgewebe aufsitzt. Wenige venezianische Gemälde haben sich in so guter Gesundheit über die Unbill schlechter Zeiten hinweg gerettet, wie dieses. Es mag schon früh von Venedig fortgekommen sein. Denn die Lagunenluft stellte zwar dem schaffenden Künstler eine unvergleichliche Beleuchtung zur Verfügung, doch die fertigen Bilder werden von dieser Atmosphäre langsam aber sicher umgebracht.

*) Dabei nicht zu übersehen die Lotzbeksche Galerie in München, die gräflich Schönborn-Wiesentheidsche in Pommersfelden, die fürstlich Liechtensteinsche in Wien. Ob nicht der angebliche Gerolamo dai libri in Budapest ein wirklicher Savoldo ist!

Ganz vorzügliche Werke finden sich auch unter den niederländischen Bildnissen der Sammlung Fleischner. Das fein gestimmte Bildnis einer jungen Dame von Peeter Lely, anbei abgebildet, ist ein hochvollendetes Kunstwerk. Man muß es selbst sehen, um den Farbenzauber zu verspüren. In der Nachbildung sieht es, das kann ja nicht anders sein, etwas trocken und prosaisch aus. Die holländische Dame, als Verspronck katalogisiert, aber doch wohl von einem etwas früher geborenen Holländer gemalt, könnte gleichfalls in jeder großen Galerie Staat machen. Von größter Eleganz sind die best erhaltenen französischen Porträte, die als Santerre und H. Drouais verzeichnet werden. Auch einige andere Bildnisse, französische, flandrische, holländische, die kleinere Namen führen, würden es wohl verdienen, im einzelnen besprochen zu werden. Dann die sittenbildlich aufgefaßten Porträtsdarstellungen, deren mehrere künstlerisch bedeutende vorhanden sind.

Figurenbilder anderer Art, religiöse Kompositionen, mythologische Darstellungen, Allegorien, kulturgeschichtlich bedeutsame Darstellungen sind auch noch genug bei Fleischner vorhanden, um Gelehrte verschiedener Art monatelang zu beschäftigen. Wir greifen in die Masse hinein und finden sogleich etwas Interessantes.

Das älteste Bild der Sammlung ist z. B. eine ganz merkwürdige Madonna, um 1500 vermutlich in Venedig gemalt. Die stark mitgenommene, aber glücklicherweise nicht eingreifend restaurierte Tafel zeigt noch manche strenge Züge in der Zeichnung, die an die alten Muranesen gemahnen. Des Besonderen kommt mir einer ihrer Nachfolger, Lazaro Bastiani, in den Sinn. Im Dom zu Murano befindet sich ein signiertes Werk des Lazaro Bastiani

(auch Sebastiani) von 1484; ein bezeichnetes Bild aus nicht viel späterer Zeit (die heilige Veneranda und andere Figuren) gehört zu den kostbarsten Altitalienern in der Wiener Akademiesammlung; eine damit stilverwandte Arbeit (Tod des heiligen Hieronymus) ziert die Breragalerie in Mailand. Überdies gibt es so viele sichere Werke des Künstlers auch in Venedig und im venezianischen Landgebiet, daß es an Vergleichungsmaterial nicht fehlt. Da-



P. Lely: Bildnis einer jungen Dame. (Wien, Sammlung Fleischner.)



V. Sellaer: Caritas. (Wien, Sammlung Fleischner.)

neben hat man die zahlreichen Werke des Gentile und Giovanni Bellini und ihrer Schüler, ganze Reihen beglaubigter Carpaccios, Mansuetis und anderer



M. v. Cleve: Bauernwirtschaft. (Wien, Sammlung Fleischner.)

Meister, die etwa noch vergleichungsweise heranzuziehen wären, doch nähert sich keiner so sehr der Art des Bildes bei Fleischner, wie Lazaro Sebastiani*).

Ein niederländisches Bild aus dem 16. Jahrhundert, eine Caritas, wurde mit Frans Floris in Verbindung gebracht, dann aber auf meine Veranlassung Vinzent Sellaer benannt. Sellaer ist ein Niederländer, der durch römische und lombardische klassische Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts beeinflußt ist. Ich gedenke nach Möglichkeit in diesen Blättern noch eingehend von diesem tüchtigen Meister zu handeln, dessen Arbeiten nicht selten unter dem Namen Lambert Lombard, Frans Floris oder gar unter italienischen Firmen laufen. Sellaer war um 1538 tätig. In der Münchener Pinakothek befindet sich ein signiertes Bild aus dem angegebenen Jahre, ein

*) Über diesen gewiß sehr begabten Meister, wenngleich er kein Bellini und kein Cima gewesen, äußerte ich mich in der „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen", Kapitel IV (Akademie der bildenden Künste Wien), S. 98 ff. Dort eine Abbildung des Venerandagemäldes und Angabe reichlicher Literatur, zu der vor einiger Zeit noch hinzukam: Rassegna d'arte, III, S. 98.

Werk, nach welchem sich ähnliche Gemälde in Kopenhagen, im Rudolfinum zu Prag, bei J. V. Novák ebendort, in Braunschweig, in Verona und wohl auch noch anderswo auf diesen Meister bestimmen lassen. Mit diesen Gemälden verglichen, muß auch die Caritas der Sammlung Fleischner für Sellaer in Anspruch genommen werden.



P. Balten: Chirurgische Operation. (Wien, Sammlung Fleischner.)

Bei einigen alten Sittenbildern der Sammlung Fleischner gibt es wohl über die Benennung keine Zweifel. Marten van Cleve*) ist z. B. der Maler, dem man das vielfigurige Bild mit einer vlamischen Bauernwirtschaft zuschreiben muß. Kehren doch an allen Ecken und Enden dieselben Gestalten wieder, die auf dem wohl beglaubigten Bilde des Marten van Cleve im Wiener Hofmuseum schon so viele Galeriebesucher belustigt haben. Dieselben Menschentypen, dieselben Versetzstücke finden sich auf dem Bilde bei Fleischner wieder, von Onkel und Tante angefangen bis zum Kinderkorb und Butterfaß, ja sogar bis zum Stühlchen mit der ominösen Ründung und dem Schwein. Arbeiten dieses Marten van Cleve sind außerordentlich selten. Auch in alten Inventaren ist mir bis jetzt nicht allzuviel von diesem Meister aufgefallen. 1607 besaß Granvella ein „Assassin de la main de Martin van Chlefz". Im Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 kommt das Bild vor, das seither in die kaiserliche Galerie gelangt ist. 1696

*) Zu M. van Cleve ist neben den bekannten Nachschlagebüchern auch beachtenswert, was Woltmann 1877 über ein Bild dieses Meisters schrieb, das damals in der Prager Burg bewahrt wurde (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 1877. S. 37).

wurde in Amsterdam „Een groote Boere Kermis vol werk, van Marten van Kleef“ verkauft. Emsige Nachforschung dürfte noch manches weitere ergeben, das augenblicklich bei einer vorübergehenden Erwähnung des Künstlers nicht hervorgesucht werden kann.

Kaum zweifelhaft ist auch die Diagnose des folgenden Sittenbildes von Peeter Balten. Eine merkwürdige Dar-



Cornelis Bega: In der Schenke. (Wien, Sammlung Fleischner.)

stellung wird viele Beschauer für dieses altertümliche Bild gewinnen. Namentlich die Kreise der Ärzte und Kulturhistoriker dürften die chirurgische Operation, die uns der Maler vorführt, mit Interesse aufnehmen. Es scheint ein besonders seltener Fall der ärztlichen Praxis vorzuliegen. Denn rings um den Patienten und den Operateur sind zahlreiche Zuschauer versammelt, deren Mienen und Geberden etwas Außerordentliches verraten. Ziemlich gewiß handelt es sich um die in den Niederlanden ehedem geübte Art, Geisteskranke durch eine Operation am Kopfe zu heilen. Hysterische oder Irrsinnige bildeten sich ein, den Kopf mit Kieseln voll zu haben. Man operierte sie am Kopf, gewöhnlich am Hinterhaupt, auch an der Stirne, und in eine bereitgehaltene Schüssel warf man vor den Augen des Patienten die heimlich herbeigeholten Steine, die mit taschenspielerischer Geschicklichkeit scheinbar aus dem Kopf des Patienten herausoperiert wurden. Man nannte das „Het snijden van den Kei“ mit Bezug auf das Sprichwort „De kei in't hoofd hebben“. Der französische Gelehrte H. Meige hat viele Darstellungen dieser Operation zusammengestellt, besprochen und abgebildet.*) Am klarsten und lustigsten dürfte sie durch Jan Steen erzählt worden sein. Solche Bilder befinden sich in den Galerien zu Amsterdam, Rotterdam und Brüssel. Das Bild des Peeter Balten bringt höchstwahrscheinlich dieselbe Geschichte zur Darstellung, aber in altertümlicher Auffassung. Nicht zu übersehen ist das Vorkommen zweier Operationsstühle auf dem Bilde. Sie sind mit Vorrichtungen zum Fesseln der Hände versehen. Auch ein Konvexspiegel ist da.

Was die Benennung Peeter Balten betrifft, so haftete sie schon an dem Bilde, als ich es kennen lernte. Seine Malweise läßt sich ganz wohl der Art vergleichen, wie die signierten Bilder in Amsterdam und Cremona behandelt sind. Auch ein alter Holzschnitt

*) Vgl. „Nouvelle Iconographie de la Salpetrière“ 1895 und 1898 („Les opérations sur la tête“ par Henry Meige), ferner Dr. Paul Richer „L'art et la médecine“. Über den Ausdruck „De kei in't hoofd hebben“ siehe „Beschrijving der Schilderyen ... in het Museum te Rotterdam“ von 1883, S. 160, und die dort angegebene Literatur. — Die älteste bisher bekannt gewordene Darstellung dieser Operation ist die auf dem Bilde von Hier. Bosch im Ryksmuseum zu Amsterdam. Altertümlichen Charakters sind auch die zwei Stiche vom alten Peeter Brueghel.

nach Baltens Zeichnung läßt sich als stilverwandt heranziehen.

Räumlich klein, aber voller künstlerischer Feinheiten in der Lichtführung, Färbung und Modellierung ist das Sittenbildchen von Cornelis Bega. Noch dazu haben wir ein sehr charakteristisches Werk vor uns, mit den fast ziegelroten Tönen im Gesicht eines Mädchens, deren nächste Verwandte so oft auf guten Werken des Bega vorkommen. Dann finden sich die leicht rußigen Schatten wieder, die auf den Werken dieses berühmten Künstlers gewöhnlich angetroffen werden. Und um die Sicherheit voll zu machen, ist auch noch eine zweifellos echte Signatur festzustellen.

Ein gutes Beispiel der arkadischen Landschaften aus der Utrechter Malergruppe des Poelenburg findet sich bei Fleischner vor in dem Nymphenbild von Abraham van Cuylenborch. Das wohl erhaltene Bild ist signiert und datiert. Links unten steht AV Cuylenborch 1655 (A, V und C verbunden). Ein kleines Bild, das wohl auch der Gruppe der holländischen Arkadier angehört, wird dem Toussaint Gelton zugeschrieben.



A. v. Cuylenborch: Landschaft mit Nymphen. (Wien, Sammlung Fleischner.)

Nicht weniger wird auch ein signiertes Tierbildchen von A. Klomp

Interesse einflößen, so bescheiden auch der Name klingt. Man hat hier wieder einmal ein sicheres Werk des Malers vor sich, dessen mannigfach durch andere Maler beeinflußte Bilder*) so oft für Arbeiten großer Meister ausgegeben werden.

Aus der Menge der Landschaften fasse ich zwei Bilder heraus, die den Kenner und nicht minder den ästhetischen Feinschmecker fesseln dürften. Es sind zwei Arbeiten des Verboom. Das kleinere hat früher als Werk des Hobbema gegolten. Diese Benennung läßt sich zwar nicht halten, doch haben wir es gewiß mit einem künstlerisch schwerwiegenden Bilde zu tun. Die Abbildung vermittelt nur einen unklaren Begriff von dieser sehr stimmungsvollen Landschaft. Von der Verboom-Signatur sind noch einige Buchstaben erhalten, gerade so viel, um jede Verwechslung mit Hobbema auszuschließen. Nur eines ist aus den Resten der Inschrift nicht zu entnehmen, welcher von den beiden Brüdern Verboom der Autor ist, ob Adriaen oder Willem, die beide in den Urkunden vorkommen, aber trotzdem noch bis in die neueste Zeit fortwährend mit einander verwechselt wurden, da sie auch tatsächlich in ihrer Malweise ganz



Adriaen Hendricksz Verboom: Flußlandschaft. (Wien, Sammlung Fleischner.)

*) Der signierte Klomp in der Brüsseler Galerie erinnert nicht wenig an Paulus Potter, ein Bild in Mainz zeigt dem Klomp als Berghem-Nachahmer, andere wieder anders.

brüderlich verwandt sind. Im vorliegenden Falle stimme ich für Adriaen Hendricksz Verboom bei dem kleineren Bilde, das mit vorzüglich gemalten Figürchen von der Hand Lingelbachs versehen ist. Lingelbach lebte von 1650 bis 1674 in Amsterdam, wo unser Verboom zwischen 1660 und 1670 tätig war. Man hat sichere Werke von A. Verboom, z. B. in Amsterdam, Rotterdam und Kopenhagen, wie denn auch von Willem Verboom signierte Arbeiten nachzuweisen sind, z. B. abermals in Rotterdam (dort befindet sich seit 1892 das Bild aus der Kasseler Sammlung Habich). Von Willem Verboom ist nun ein weiteres Bild der Sammlung Fleischner, eine signierte ziemlich große Abendlandschaft, die den Künstler von einer durchaus vorteilhaften Seite zeigt. Verglichen mit den Verboomschen Bildern, die ich aus den Galerien zu Amsterdam, Augsburg, Brüssel, Dresden, Kopenhagen, Rotterdam, Schwerin kennen gelernt habe, gehören die zwei vorliegenden Werke zu den besten.

Nur wenige Proben konnten in der knapp zugemessenen Zeit besprochen werden. Aus dem Mitgeteilten wird übrigens erhellen, daß wir in der Fleischnerschen Versteigerung keine gewöhnliche Marktware zu Gesicht bekommen werden, sondern Bilder, deren Erwerbung jeder Galerie Ehre machen würde. Um so mehr werde ich recht behalten, wenn ich im Zusammenhang mit der bevorstehenden Versteigerung bemerkt habe, daß so eine Auktion dem Forscher mehr zum Schmerz, als zur Freude gereichen muß. Viele Gemälde im alten Bestande verlocken dazu, sich ihnen mit Hingebung zu widmen. Aber es muß weiter gehastet werden. Man schleppt die Bilder fort. Die große Hinrichtung wird vorbereitet. Die Sammlung geht rasch ihrem Ende entgegen. Freilich ist's mit solchen Vorgängen ebenso bestellt, wie mit allem Wandel überhaupt. Eine Bilderauktion läßt sich ja nicht ausscheiden aus dem überwältigenden Getriebe, aus der großartigen Werkstatt des Alls. Was in einer Beziehung Vernichtung ist, wird in der anderen neues Sein, und wo ein Kunstbestand, eine Galerie aufgelöst wird zum Mißvergnügen des Forschers, kommt der Sammler hocherfreut heran. Denn er weiß es, daß aus den Elementen der alten Sammlung sich neue Verbindungen aufbauen und neue Sammlungen gebildet werden.

ZU BALDISSERA D'ANNA.

Gelegentlich belebt sich ein totgeglaubtes Blättchen in einem alten Quellenschriftsteller in ganz unerwarteter Weise. Beim Durchforschen des Vorrats an alten Gemälden, der in Galerien, Kirchen, Palästen aufgehäuft ist, ergibt sich von Zeit zu Zeit eine brauchbare, haltbare Gedankenverbindung, die bisher unbeachtet geblieben ist und die zu einer alten Erwähnung eines Bildes die Brücke bildet. Eine derlei Gedankenbrücke wird auch in den folgenden Zeilen vermutungsweise entworfen. Es handelt sich dabei um ein Werk des Baldissera d'Anna, eines Künstlers, der zwar in Julius Meyers Lexikon und später durch A. Kisa im Repertorium für Kunstwissenschaft (Bd. IX) nach guten Quellen behandelt wurde, dem man aber bisher in den Galerien nicht weiter nachgegangen ist.*)

Die Bilder des Baldissera d'Anna, die in Venedig vorhanden waren und zum Teil noch vorhanden sind, werden in den bekannten Handbüchern von Boschini Moschini, Quadri und anderen wenigstens genannt. Bei Kisa findet sich eine übersichtliche Zusammenstellung. Das bedeutendste darunter ist wohl die Befreiung der Sklaven (genauer die päpstliche Genehmigung der Bruderschaft für Befreiung von Sklaven) in Santa Maria Formosa. Es gehört stilistisch betrachtet in die Gruppe des Tintoretto und Palma Giovane und läßt noch gute Überlieferungen erkennen. Die Pinselführung ist breit und kühn. Kaum zu übersehen ist die Mannigfaltigkeit der Hautfarbe,

*) Zur Ergänzung und Fortsetzung der Literaturangaben in den genannten Arbeiten sei noch hingewiesen auf Bergmann: Medaillen berühmter Österreicher II. Bd., S. 1 ff., und auf Trapp: Brünns kirchliche Kunstdenkmale (1888), S. 33.



Leandro Bassano: Ein venezianischer Prokurator.

(Wien, Sammlung Fleischner.)



Ormea und Willaerts: Küste. (Wien, Sammlung Fleischner.)



Peter Neeffs der Ältere: Inneres einer Kirche. (Wien, Sammlung Fleischner.)

die der Künstler verschiedenen Gestalten gab. Die drei Sklaven, die ganz vorne mitten kauernd dargestellt sind, wurden vom Maler geradewegs braun gemalt. Das riesige Breitbild ist voller Figuren. Links thront der Papst, umgeben von Kardinälen. An den Stufen des Thrones zwei knieende Figuren. Rechts, wie es scheint, ist das schlechte Los der Sklaven durch Mißhandlungen angedeutet. Mitten blickt man über eine Balustrade hinaus aufs Meer. Oben in Wolken die Dreieinigkeit. Übereinstimmend wird als Datierung des Bildes 1619 angegeben. Bezüglich der Signatur weichen die Angaben voneinander ab. Ich habe die Signatur nicht kopiert. Doch unterliegt es keinem Zweifel, daß dieses Bild zu den beglaubigten Werken des tüchtigen Meisters gehört, da es bei Boschini schon 1664 angeführt wird.

Auch eine wenig bekannte und wenig besprochene Reihe von Altarbildern des Baldissera d'Anna ist durch eine Signatur ausgezeichnet.*) Es ist die stattliche Suite, die den Hauptschmuck der Garnisonskirche zu Brünn bildet. Auch in diesen Arbeiten verrät Baldissera d'Anna eine nahe stilistische Verwandtschaft mit Palma Giovane, mit dem er eine merkliche Vorliebe, z. B. für hellmatt kirschrote Gewänder gemein hat. Bei d'Anna sind sie übrigens heller als bei Palma. Einige Nachklänge Tizianscher Kunst sind in den wolkentragenden Engeln recht auffallend. Wie auf der großen Leinwand in Santa Maria Formosa zu Venedig, hat der Künstler auch in der Bilderreihe zu Brünn auf mannigfache Karnation geachtet. Er benützt starke Gegensätze der Gesichtsfärbungen. Die Engel werden von ihm mit Lockenköpfen gebildet. Die ganze Reihe bildet einen Marienzyklus, der mit Mariens Geburt beginnt und mit der Krönung endigt.**) Die acht Bilder sind mäßig groß. Ihre Figuren kaum lebensgroß. Oben halbrunde Leinwanden auf Holz aufgezogen. Das Bild mit der Himmelfahrt Mariä zeigt unten in einem großen Buche die Künstlerinschrift:

»BALDISSERA
DE ANNA
P.«

(Große dunkle Züge in lateinischer Kapitalschrift.)

*) Dieser Zyklus fehlt bei Julius Meyer. Beschrieben und erwähnt wird er bei Kisa und Trapp. Bei Prokop „Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung" III, 892 und IV, 1318 wird d'Anna durch ein Mißverständnis mit Coëllo verwechselt. Prokop verweist auch auf die „Neue freie Presse" vom 13. Juli 1883 und auf den „Mährisch-schlesischen Korrespondenten" vom 15. Juli 1883.

**) Trapp: „Brünns kirchliche Kunstdenkmale" (1888), S. 33, teilt mit, daß diese Bilderreihe 1883 durch Professor Pirchan und Ed. Sykora restauriert worden ist.

Bei Boschini kommt 1664 ein Gemälde von Baldissera d'Anna vor, das sich in der Servitenkirche zu Venedig befunden hat, eine Anbetung durch die Hirten, die seit der Aufhebung jener Kirche 1812 für verschollen galt.*) Wenn mich nicht alles täuscht, so ist dieses Bild noch erhalten und zwar in der Nr. 18 der Wiener Akademiesammlung, einem Bilde, das mit der Lamberg-schen Sammlung an die Akademie gekommen ist. Der Stil ist derselbe, wie auf den mir bekannt gewordenen Werken des Baldissera d'Anna. Man hat bisher keinen bestimmten Namen für das Bild zu finden gewußt. Unter Bassano ist es im neuen Katalog eingereiht, aber mit Recht wurde zur Benennung Leandro Bassano ein Fragezeichen gesetzt. Auch G. Ludwigs Vermutung, daß Ponzone der Schöpfer des Bildes sei, bestätigt sich nicht. An einen der großen Meister des frühen 17. Jahrhunderts ist auch nicht zu denken, nicht einmal an Palma Giovane. Endlich entfällt auch Leonardo Corona, der als Meister des Baldissera d'Anna genannt wird.

Für De Anna spricht aber die mannigfache Karnation, das mehrmalige Vorkommen von mattem hellen Kirschrot in den Gewändern, auch die schwebenden Engelchen mit den Lockenköpfchen sowie die bis zum äußersten Vordergrund gefüllte Komposition des Bildes. Nun ist allerdings zu beachten, daß bei Boschini von einer „Tavola" die Rede ist, was auf Holz als Malgrund deuten würde. Das Gemälde in der Akademie ist aber auf Leinwand gemalt und das ohne Zweifel schon ursprünglich. Diese mangelhafte Übereinstimmung benimmt dem Nachweis einiges von seiner Sicherheit, doch kann sie nicht den Ausschlag geben. Denn in kunsttopographischen Büchern, in Führern, wie Boschinis „Minere" kommen ungenaue und unrichtige Angaben in bezug auf den Malgrund genug vor. Überdies mag ehedem die Leinwand des Bildes mit Holz unterlegt gewesen sein, wie es bei den Bildern des Baldissera d'Anna in Brünn noch heute der Fall ist. Ich hege die Hoffnung, daß meine Benennung auch nach einer mehrmaligen Überprüfung durch die Fachgenossen Stand halten wird.

*) Hierzu die Literatur, die bei Julius Meyer und Kisa genannt ist. Bei Boschini „Le minere della pittura" (Venedig 1664), S. 465 im Abschnitt über die Chiesa de Padri Seruiti steht „la tavola di Casa Grimani, con la nascita di Nostro Signore, visitato da Pastori, di Baldissera d'Anna". Im „Forestiero illuminato" von 1795 ist nur im allgemeinen von Bildern des Baldissera d'Anna bei den Serviten in Venedig die Rede. Die Angabe bei Lanzi-Quandt „Geschichte der Malerei in Italien" (1831) II, S. 168 schleppt nach. Als das Buch erschien, waren die Bilder des d'Anna längst nicht mehr bei den Serviten.

Baldissera d'Anna scheint einer niederländischen Familie zu entstammen, die in Venedig eine Zeitlang seßhaft war. Unser Künstler wäre also einer von denen, die trotz niederländischen Blutes doch ganz italienisch gemalt haben, wie etwa Pietro Lungho und Giacomo Denys.

EINIGE WERKE DES CARLO CIGNANI.

Bei Lebzeiten mit Ehren überhäuft, bald nach seinem Tode der Apelles seiner Zeit genannt, noch lange geschätzt, danach unter die minderen Eklektiker verstoßen, in neuester Zeit wieder beachtet, sogar bewundert, ist Carlo Cignani ohne Zweifel eine geradewegs bedeutende Figur in der italienischen Kunstgeschichte. Will man ihn verstehen, so muß man neben seinen vielen Staffeleibildern auch seine Fresken beachten, die denn doch vor jenem wegwerfenden Urteil sicher sind, das hie und da seine Galeriebilder getroffen hat. In Woermanns und Woltmanns Geschichte der Malerei, wo Cignani doch nur als ein „routinierter, wenngleich sorgfältiger Durchschnittsmeister" behandelt wird, heißt es von der Himmelfahrt Mariens im Dom zu Forli, daß sie „in der Tat heute noch zu den besten Kuppelgemälden der Welt gezählt werden muß". Was für prächtige, vornehme Schöpfungen sind dann auch die Wandmalereien im Palazzo del giardino bei Parma und die von dort abgenommenen vorläufig im Vorrat der Galerie befindlichen Grisaillen unseres Künstlers! Und ist nicht auch das große Altarblatt in der Münchener Pinakothek eine imposante Leistung? Viele der kleineren Werke, wie man sie der Reihe nach in zahlreichen Galerien zu sehen bekommt, haben gewöhnlich so viele Vorzüge, daß man nun doch nicht mehr mit allgemeinen abgetragenen Phrasen über sie hinweggehen kann. In akademischem Sinne sind Cignanis Werke alle geradewegs vorzüglich. Man hat auch vor Kurzem einen Cignani mit 8000 Mark bezahlt*), freilich wurden andere noch kurz vorher mit wenigen Hunderten, z. B. noch 1902 ein gutes Bild mit rund 200 losgeschlagen.**) Manche der Werke des Cignani stoßen viele Beschauer dadurch ab, daß sie gar so demonstrativ gut gemalt und dabei doch innerlich ziemlich hohl sind. Sie lassen es erkennen, wie selbstbewußt der Maler die Regeln alle anwendete, die er von den älteren Eklektikern erlernt hatte. Durch seine Schüler, insbesondere durch M. A. Franceschini, ist diese Art in zunehmender Leerheit bis an den Rand der Unmöglichkeit getrieben worden. Cignani selbst aber hat in seinen guten Arbeiten noch stets einen gehaltvollen Kern. Jedenfalls lohnt es die Mühe, den Künstler wenigstens in seinen gelungenen Werken zu beachten, und die Kunstgeschichte, die nach dem Geschmack der Majorität überhaupt nicht zu fragen braucht, wird einem Carlo Cignani ihre Aufmerksamkeit ab und zu schenken müssen. In diesem Sinne werden auch diese Zeilen dem Künstler gewidmet, den schon seiner ehemaligen Berühmtheit wegen die heutige Geschichtsschreibung nicht übergehen dürfte.

*) Bei der Auktion A. Jaffé (Hamburg) in Berlin im November 1904. Vergl. „Der Kunstmarkt" II, Nr. 7.

**) Über die Preise für Cignanis Bilder vergl. mein Handbuch der Gemäldekunde und: Mireur, Dictionnaire des ventes.

I.

Zanelli und Zanotti sprechen in ihren Biographien Cignanis von drei Darstellungen des keuschen Josef bei Putiphars Weib, die Conte Cignani gemalt hat.*) Die eine sei im Besitz des Prokurators von San Marco Contarini, die andere bei Niccolò Pallavicini, die dritte bei Johann Sobieski König von Polen gewesen. Das eine Bild ist seither, wie der Katalog der Dresdener Galerie aufweist, nach Sachsen in die königliche Gemäldesammlung gewandert. Es ist das Gemälde aus Contarinis Besitz. Das zweite Bild, das aus Pallavicinis Besitz und das dritte aus Polen bleiben noch nachzuweisen. Unter den erhalten gebliebenen Werken Cignanis gibt es allerdings noch einige solche mit dem keuschen Josef. Mehrere dieser Werke vertreten einen anderen Typus der Komposition als er auf dem Bilde in Dresden gewählt worden war. In anderer Weise als das Dresdener Bild ist z. B. ein Putipharbild in Kopenhagen komponiert. Dieses ist wohl nicht das Exemplar aus Pallavicinis Besitz, das Zanelli und Zanotti kannten, da es schon 1709 aus Italien fortgekommen war**), also kaum 1722 und 1739 noch als italienischer Besitz erwähnt worden wäre. Noch dazu dürfte das Exemplar in Kopenhagen eine alte Kopie, vielleicht eine

*) „Ebbe l'Eccellentissimo Contarini Procurator di S. Marco, e il Marchese Niccolò Pallavicini un Gioseffo casto . . . ed altro n'ebbe il vittorioso Giovanni Re di Polonia." Zanelli, Vita del gran pittore cavalier Conte Carlo Cignani, dedicata al signor Conte Cristoforo Tardini (1722), S. 20, und Giampietro Zanotti: Storia dell' Accademia Clementina di Bologna (I. 1739) S. 144, wo als Vorbesitzer des Exemplares bei Pallavicini der „mercatante Stefano Piastra" genannt wird. Lanzi-Quandt in der „Geschichte der Malerei in Italien" (III. 1833, S. 150) wissen etwas von einem keuschen Josef des Cignani bei den Grafen Bighini zu Imola.

**) Hierzu Madsens Katalog der Kopenhagener Galerie.

Atelierwiederholung sein.*) Ein anderes Exemplar von ähnlicher Anordnung, wie das Bild in Dresden gehört dem Herzog von Devonshire und befindet sich zu Chatsworth.**)

Carlo Cignani: Der keusche Josef. (Wien, Sammlung J. J. Lichtmann.)

Vielleicht haben wir das zweite oder dritte, bei Zanelli erwähnte Bild in einem Gemälde mit ungefähr lebensgroßen Figuren vor uns, das der Sammler J. J. **Lichtmann** in Wien besitzt und das anbei abgebildet wird. Die Komposition ist dieselbe wie auf dem Bilde in Kopenhagen. Es mag zwar, wie so viele andere Werke des Cignani mit Beihilfe von Schülern gefertigt worden sein, scheint mir aber für eine Kopie viel zu gut. Die beigegebene Abbildung erleichtert die Vergleichung mit den alten Stichen. Dieselbe Komposition ist in mittelgroßem Format als Werk des Carlo Cignani von Marguerite Larcher gestochen. In großem Format findet man dieselbe Komposition auf dem Stich von Jakob Frey, der abermals den Cignani als Maler nennt. Auch ein Farbenstich Le Blons gibt diese Komposition wieder.*) Die Vergleichung mit einer Zeichnung in der Kunstsammlung des Stiftes Sankt Paul in Kärnten steht noch aus, aber ich hoffe, daß die Abbildung des Wiener Exemplares zu vergleichenden Studien anregen wird. Die Vermutung ist jedenfalls zu wagen, daß in dem Gemälde bei Lichtmann eines jener Exemplare vorliegt, die bei Zanelli und Zanotto erwähnt sind.

II.

Die **Mannheimer** Galerie besitzt ein recht beachtenswertes Bild von Cignani: **Herkules und Omphale.** Wie es scheint, hat sich die vorbereitende Studie für dieses Bild bis heute erhalten. Bei Herrn **Hofschauspieler Otto Rub** in Wien sah ich eine alte vorzügliche Grisaille, die, so hat es der Eigentümer selbst ermittelt, dieselbe Darstellung aufweist, wie das größere farbige Bild der großherzoglichen Galerie in Mannheim (Nr. 66). Ich denke, man

*) So vermutet Herr Direktor Emil Bloch in Kopenhagen.

**) Diese Nachricht wird der freundlichen Vermittlung von Mister Cust in London verdankt. Ein allgemeiner Hinweis auch in Madsens Katalog der Galerie zu Kopenhagen. Bei Gelegenheit weiteres.

*) Hierzu „Münchener Neueste Nachrichten" 22. April 1901 (Nr. 187), wo auch auf H. W. Singers Arbeit über Le Blon hingewiesen wird.

darf annehmen, daß die frei und sicher hingeschriebene kleine etwa zwei Spannen breite Grisaille von Cignanis eigener Hand herrührt, und nahezu ausgeschlossen erscheint es, daß wir es mit einer grau in grau gemalten alten Kopie nach dem farbigen größeren Bilde zu tun hätten.

III.

Bei der Widerhoferschen Versteigerung in Wien 1902 ist ein gutes Bild des Cignani zutage gekommen. Es wird anbei abgebildet, da sich an der Benennung nicht zweifeln läßt und überdies Cignani in dieser Arbeit gut charakterisiert ist. Dieses Bild stammt aus der Wiener Galerie Hussian, bei deren Auktion 1869 es um 63 Gulden von Widerhofer erstanden wurde. 1902 ist es nach Hirschlers Vermerk bei der Widerhoferschen Versteigerung an „Dr. Troll" gelangt. Das Klischee wird der Freundlichkeit des eben genannten Kunsthändlers Hirschler verdankt. Es ist möglich, wenngleich nicht sicher nachweisbar, daß dieses Bild dasselbe ist, welches sich zu Zanellis Zeiten beim bolognesischen Senatore Albergati befunden hat. Dort war nach Zanellis Angabe (a. a. O. S. 12) „Un San Giuseppe col Bambino".



Carlo Cignani: Sankt Josef und das Christkind.
(Ehemals in den Wiener Sammlungen Hussian und Widerhofer.)

EINE NEUERWERBUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS IN NÜRNBERG.

Vor kurzem hat das Germanische Museum in Nürnberg seine Sammlung durch ein äußerst interessantes Bild bereichert. Es ist dies eine Vermählung der heil. Katharina, die lange Zeit der Familie Lemmen von Lemmenhof in Innsbruck angehörte und dem Meister vom Tode der Maria zugeschrieben wurde. Gegen diese Annahme spricht nicht nur die ganz verschiedenartige Malweise und das wesentlich andere Kolorit, sondern auch das ganze Kompositionsschema weicht von jenem des genannten Meisters ab. Direktor Petzoldt hat mit Recht diese Bezeichnung verworfen und die etwas allgemeine „Vlamische Schule zu Ende des XV. Jahrhunderts" dafür in Anspruch genommen. In der Tat offenbart sich sofort auf den ersten Blick die Zugehörigkeit zur altniederländischen Schule trotz mancher Züge, die eine Einflußnahme von Seiten Kölns nicht ausgeschlossen erscheinen lassen. Nicht nur das gleiche Thema und die Anordnung der Gestalten, auch die satte Farbengebung gemahnt, wenn auch nur leise, doch immerhin an das Mittelstück des Triptychons im Johanneshospital zu Brügge.*)

Man hat versucht, dieses Bild mit Bles in Verbindung zu bringen. Speziell Dr. Friedländer ist für diese Anschauung eingetreten, für die vielleicht Landschaft und Faltenwurf sprechen, aber nicht das exquisite Kolorit und die ganze Behandlung des Themas. Wie dem auch sei, haben wir es, wenn auch nicht mit einem Meisterwerk von überragender Größe, so doch immerhin mit einer ganz bedeutenden Schöpfung zu tun. Abbildung auf S. 128.

Alexandrine Kende-(Ehrenstein).

ZUR BILDNISKUNDE.

Einige Bildnisse der Tonkünstlerin **Klara Schumann** finden sich in der neuen Monographie von Bertold Litzmann „Klara Schumann, ein Künstlerleben", Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905.

Porträte des Dichters **Adalbert Stifter** im Septemberheft der Zeitschrift „Deutsche Arbeit", Prag, Karl Bellmann.

*) Frau Kende-Ehrenstein behält sich vor, bei Gelegenheit auch den möglichen Zusammenhang mit altholländischer Kunst zu erörtern. Fr.

Ein Bildnis Imanuel Kants in Band IX der „Kantstudien“, herausgegeben von Vaihinger und Bauch.

RUNDSCHAU.

Avignon. Vom Museum Calvet zu Avignon handelt ein Artikel in „Le monde illustré“, Nr. 2536 (vom 4. November 1905).



Niederländischer Meister des frühen 16. Jahrhunderts. Mystische Vermählung der Heiligen Katharina von Alexandrien in Gegenwart vieler Heiliger. (Nürnberg, Germanisches Museum.)

Berlin. „Aus den Berliner Kunstsalons“ wird berichtet in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“, XXI, Heft 4 (vom 15. November).

Dresden. Über die Ausstellung von Handzeichnungen im Kunstsalon Arnold in Dresden schreibt Paul Schumann in „Die Kunst für Alle“, XXI. Bd., Heft 4.

Innsbruck. Nach den freundlichen Mitteilungen der Herren Professor Hans Semper und Kustos Fischnaler wurden im Laufe der jüngsten Jahre folgende Gemälde den Sammlungen des Ferdinandeums einverleibt: 1902 eine große Landschaft mit der Geschichte von Esau und Jakob, eine Tafel aus der Richtung des Lukas Gassel und H. Bles, ferner mehrere Arbeiten von Fr. R. Unterberger (19. Jahrhundert) und ein vorzügliches Bildnis von Canon. Es ist die lebensgroße Sitzfigur des Majors H. Schöpfer (signiert in schwarzen Zügen: „CANON“, darunter: 1868). 1903 kamen zum alten Bestand hinzu: Arbeiten von Jos. Preyer, Ferd. Maas, Hendrik Jesperson, Robert Nissl, Al. Penz, P. Cajus, Franz Plattner und eine Anbetung durch die Hirten von J. G. Platzer. Aus dem Jahre 1904 ist folgender Zuwachs an Gemälden zu nennen: ein Selbstbildnis des Malers Al. Reisacher, Miniaturen von Lampi, ein Bildnis von Fr. Moroder und mehrere Arbeiten von A. Pezzey. Die Vermehrung der Sammlung erfolgte teils durch Ankäufe, teils durch Vermächtnis und Geschenke.

Karlsruhe. Im Badischen Kunstverein steht eine Ausstellung offen, die neben den Werken einiger Brüsseler Künstler viele Bilder aus der Gesellschaft der Elbier und aus dem Frankfurter-Cronberger Künstlerbund enthält (D. K. f. A.).

Nürnberg. Über einen Ankauf durch das Germanische Museum berichtet in diesem Heft ein Artikel von Frau Alexandrine Kende.

Prag. Vor kurzem ist erschienen: Verzeichnis der gräflich Nostitzschen Gemäldegalerie zu Prag von Paul Bergner. Mit 56 Lichtdruckbildern. Prag, Druck und Verlag von Karl Bellmann, 1905, Kl. 8°. In einem der nächsten Hefte sollen die Galerie Nostitz und ihr neuer Katalog eingehend besprochen werden.

AUS DER LITERATUR.

In jüngster Zeit wird der leider so üppig wuchernden Fälschung und Verfälschung von Bildern neuerliche Aufmerksamkeit gewidmet. Kurz nacheinander sind zwei Artikel erschienen, die mit Fachkenntnis von nachgemachten Gemälden handeln. Der eine steht in der „Revue internationale des falsifications“ (herausgegeben von Ch. Franche, Paris 7, Rue Corneille) Jahrgang XVIII, der andere in der Zeitschrift „Je sais tout“, Jahr 1905. Die genannte Revue macht auf allerlei Unredlichkeit und Geriebenheit mancher Bilderagenten aufmerksam und teilt einige Kniffe mit, die angewendet werden, um neue Bilder alt aus-

sehend zu machen. Ch. Franche ist der Autor der lehrreichen Mitteilungen. In „Je sais tout“ schreibt Armand Dayot über „Le maquillage des œuvres d'art“, indem er neben der Tiara (nicht mehr des Saitaphernes sondern) des Rachoumowski den falschen Corot in Dublin bespricht und abbildet, die zwei Exemplare des Enseigne de Gersaint von Watteau nebeneinander stellt, echte und falsche Roybets und Henners vorführt und sonst noch manches einschlägige erwähnt, z. B. die Corotartigen Bilder des Trouillebert. — Dies zur Fortsetzung dessen, was in meinem Handbuch der Gemäldekunde (II. Auflage, S. 229 bis 246) über Bilderfälschungen mitgeteilt worden ist. Auf die Angelegenheit Trouillebert-Corot haben auch die Blätter für Gemäldekunde schon Rücksicht genommen. Im laufenden



Hans Canon: Der Kreislauf des Lebens. Deckengemälde im Wiener naturhistorischen Hofmuseum.
Nach der Aufnahme von Viktor Angerer in Wien.

Bande, Heft 2 ist ein signierter Trouillebert aus der Sammlung Rivoire zu Puteaux abgebildet und besprochen.

„Die Umschau" vom 18. Oktober brachte einen Artikel von E. Raehlmann über „Die Technik der alten Meister aus der klassischen Zeit, beurteilt nach mikroskopischen Untersuchungen von Bruchstücken ihrer Gemälde".

Paul Hauser: „Oberkärntnerische Malereien aus der Mitte des 15. Jahrhunderts". 1905, Druck von Ferd. v. Kleinmayr, Klagenfurt. Oktav.

Gazette des beaux-arts mit dem Beiblatt Chronique des arts et de la curiosité. September und Oktober. Reich illustrierte Artikel über die drei Maler Drouais, über die zeitgenössische Malerin Louise Breslau, über ein unveröffentlichtes Bildnis von La Tour, über die „Peintres turcs", über Whistler, Jakob Jordaens, Franz v. Lenbach und vieles andere.

„Kunst und Künstler" (Berlin, Bruno Cassirer), Jahr IV, Heft 1, bringt eine Originalradierung von Max Slevogt und reich illustrierte Artikel über den Radierer Boehle und Gustave Courbet sowie kleinere Aufsätze, Studien und Notizen u. a. „Was soll uns ein Bild sagen?" von G. F. Watts, Mitteilungen über die kunstgewerbliche Sammlung Pannwitz von Karl Voll und solche „Aus Menzels Jugendzeit", schließlich noch wissenschaftliche Streitigkeiten über den sogenannten Holbein: Bryan Tuke in der Münchener Pinakothek und Böcklin.

BRIEFKASTEN.

Herrn M. in J. Sie fragen mich nach dem Maler Jos. Grandauer, dessen Bildnis Stifters Ihnen bekannt ist. Vermutlich kennen Sie auch das Heft 12 der Zeitschrift „Deutsche Arbeit", das ich in einer anderen Rubrik dieser Blätter erwähne. Zu den Angaben, die Sie dort finden, teile ich Ihnen als Ergänzung mit, daß Jos. Grandauer als Sohn eines Wirtes im Wiener Prater geboren wurde. Jos. Grandauer war im wesentlichen Schüler Jos. Weidners, aus dessen Familie diese Überlieferung stammt. Grandauer wird als hausbackener Patron geschildert, von mittelgroßer, untersetzter Gestalt. Rotes, bartloses Gesicht. Im Wiener Privatbesitz (bei Frau Louise v. Frimmel) befindet sich ein Bild mit zwei Fischerknaben am Wasser. Die Witwe des Künstlers besaß vor einigen Jahren ein vorzügliches Bildnis, das den Schwiegervater Grandauers darstellte. Auch mehrere gute Landschaften in Aquarell von Grandauers Hand waren da. Einige weitere Angaben finden Sie in Georges Meyers Rahlbuch, S. 48 f., 52, 134. Grandauer hat 1852 vorübergehend an der Akademie der bildenden Künste zu Wien Unterricht erteilt (vgl. Lott: Bericht ... erstattet aus Anlaß der Feier des 200jährigen Bestandes der Wiener Akademie, S. 91, wo auch das Jahr 1822 für die Geburt Grandauers genannt ist). Ein Brief von Ad. Stifter an Grandauer aus dem Jahre 1866 befindet sich bei Herrn K. Ad. Bachofen von Echt in Nußdorf bei Wien. Bei Gelegenheit noch anderes.

Herrn Z.... in A...g. Fragen, die sich auf Briefmarken beziehen, können in diesen Blättern nicht beantwortet werden. Zwar gehört die künstlerisch ausgeführte Briefmarke als Kunstdruck im weitesten Sinne auch ins Gebiet der Gemäldekunde, doch ist die Verbindung zu locker, als daß ich mich zu besonderen Studien verpflichtet fühlen würde. Über Künstlerpostkarten bitte, lesen Sie den Artikel von Max Lehrs in Heft 3 der Zeitschrift „Pan" (Dresden, Richter) und etwa auch die Beilage zur Münchener „Allgemeinen Zeitung" 1900, Nr. 142 und 143. Zu meiner Freude haben Sie sich schon eine selbständige Ansicht gebildet, und daß Sie das Überwuchern von schlechtem Zeug mißbilligen, zeugt von Ihrem Geschmack. Künstlerisch ausgeführte Besuchskarten sind mir gelegentlich aus der Zeit um 1800 zu Gesicht gekommen. Ich habe nur weniges im Einzelnen notiert. Vor nicht langer Zeit brachte „The Connoisseur" einen Artikel „Old artistic Visiting Cards" von Ettore Modigliani. Die Zeitschrift „Daheim" beschäftigte sich in Nr. 52 des laufenden Jahres mit dieser Angelegenheit. Meine Versuche, in Wien die künstlerische Besuchskarte wiederzubeleben (ich forderte schon vor 12 bis 15 Jahren Radierer auf, die Sache zu pflegen) scheinen erfolglos geblieben zu sein. Vielleicht haben Sie die Güte, in Ihren Kreisen für diesen kleinen Luxus zu wirken, der bei entsprechender Verbreitung viele Hände beschäftigen könnte.

Herrn Dr...... Ich schreibe, wie Sie ganz richtig voraussetzen, keine anonymen Notizen und Artikel. Der Angriff in der Seemannschen Kunstchronik auf die Van Eyck-Veröffentlichung war also nicht von mir. Wer sie geschrieben, veranlaßt hat, weiß ich nicht.

Frau .... in Wien. Und Sie staunen wirklich über die Feigheit der Protektionslämmlein! Kennen Sie denn die Taktik der Innsbrucker „Mördergrube" noch gar nicht?

Herrn R. R .... in W. Der Schwindel ist sogar so weit getrieben worden, daß man im M. eine Verordnung geändert hat, um nur ja dem hinaufgewirbelten W. jede unbequeme Konkurrenz vom Leibe zu halten. Das maßgebende Gutachten des Ordinarius wurde einfach unterdrückt.

Frl. M...a in B. Warum rechnen Sie nicht damit, daß auch „Mitglieder der Akademie der Wissenschaften" zu Zeiten alberne Artikel schreiben und noch dazu für Zeitungen, denen sie sonst nur Verachtung geschenkt haben? Und dann dürfen Sie nicht vergessen, daß Tausende einfältig genug sind, sich von solchem Blendwerk täuschen zu lassen.

Die Reihenfolge meiner Privatkurse mußte geändert werden. Ich verschiebe die Vorträge über Beethoven auf den Winter und beginne schon vorher am 30. November um 5 Uhr den Kurs über Gemäldekunde, verbunden mit Führungen durch mehrere Wiener Galerien. Der Kurs soll mindestens 10 Vorträge und 6 Führungen umfassen. Den Verkauf der Eintrittskarten hat das Bureau K. Kehlendorfer in Wien (I. Krugerstraße 5) übernommen, wo auch Auskünfte über den Plan und die Dauer des Kurses erteilt werden.

Druck von Friedrich Jasper in Wien. — Klischees von der „Graphischen Union".
Preis dieses Heftes 2 K 40 h = 2 M. — Für unverlangte Beiträge wird keine Bürgschaft geleistet.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON

Dr. TH. v. FRIMMEL

- ZUSCHRIFTEN AN - DEN HERAUSGEBER ZU RICHTEN NACH WIEN, IV. SCHLÜSSELGASSE 3.

II. Band. WINTERHEFT 1905. Heft 7.



Adalbert Stifter: Pfarrkirche bei Bad Hall in Oberösterreich. Ölgemälde aus dem Jahre 1832. (Sammlung J. Funke, Bodenbach a. E.) Aus A. R. Hein: „Adalbert Stifter, sein Leben und seine Werke."

ADALBERT STIFTER ALS MALER.

(Zur Jahrhundertfeier der Geburt des Malerpoeten.)

Von Alois Raimund Hein.

Was uns Adalbert Stifter als Dichter bedeutet, das wurde in diesen Tagen anläßlich der Jahrhundertfeier seiner Geburt in allen deutschen Landen hundertfach mit Begeisterung ausgesprochen. Geradezu überwältigend war die Zahl der literarischen Kundgebungen, welche in dem Gefeierten einen gleichsam neu entdeckten Klassiker begrüßten und man konnte es angesichts der allgemeinen Übereinstimmung mit ruhigem Behagen sehen, wenn verständnislose Querköpfe durch eine da und dort vereinzelt erhobene, völlig wirkungslose Einsprache für unfreiwillige Komik sorgten. Ob schließlich beispielsweise ein vereinzelter Ruf in den allerorts zum Ausdruck gebrachten Jubel mit einstimmen wollte, oder sich hochtrabend zu erklären bemüßigt fand, Stifter könne nur „unliterarischen Menschen" gefallen, bleibt für das feststehende Gesamturteil wahrhaftig belanglos. Der unvergängliche Ruhm des unerreichten Waldschilderers ist jeder Modeströmung entrückt und die mauerumhegte, naturhungrige Kulturmenschheit schätzt ihn heute höher als je.

Dagegen ist Stifters Stellung als Maler, trotzdem er ursprünglich in der Ausübung der bildenden Kunst seinen eigentlichen Beruf zu erkennen glaubte, so lange schwankenden Urteilen ausgesetzt gewesen, als die meisten seiner vordem in alle Winde zerstreuten Bilder schwer zugänglich und darum fast unbekannt geblieben waren. Zwar wurde zu wiederholten Malen auch Stifters künstlerische Tätigkeit der Besprechung unterzogen,*) aber die Mehrzahl der darauf bezug-

*) Fürst, Dr. Rudolf: „Adalbert Stifter und die bildende Kunst." Die Zeit, Wien, 7. Juni 1902. — Hein Alois Raimund: „Adalbert Stifters künstlerische Bedeutung." Linzer Tagespost,

nehmenden Schriftsteller, namentlich jene aus früherer Zeit, kannten nur einen geringen Teil des heute vorliegenden Materiales. Erst die unermüdliche und zielbewußte Tätigkeit des eifrigen, liebe- und verständnisvollen Sammlers K. Ad. Bachofen von Echt sen. hat so viele Werke des Malerdichters an einem Platze vereinigt, daß ein richtig abschätzender Überblick ermöglicht worden ist. Und da zeigt sich denn, daß Stifter, dem jede akademische Schulung fehlte, eine eminente künstlerische Begabung besaß, ja daß er, wenn ihn der gänzliche, ihm selbst stets peinlich fühlbare Mangel kunsttechnischer Abrichtung nicht vorzeitig abgeschreckt und kleinmütig gemacht hätte — obendrein hatte er zum Experimentieren keine Zeit, da er samt seiner jungen, schönen Frau oft nahe am Verhungern war — gewiß einer der bedeutendsten, poesievollsten Landschaftsmaler aller Zeiten geworden wäre. Wie außergewöhnlich tief der seelische Ausdruck, wie grandios der Stimmungsgehalt in seinen Bildern ist, das zeigt sich deutlich in der machtvollen Wirkung, welche seine Gemälde fast ausnahmslos weniger im Originale als vielmehr in guten Reproduktionen ausüben, in denen Unzulänglichkeiten des Malvortrages und aus

A. Stifter: Ruine Wittinghausen. Ölgemälde aus dem Jahre 1839.
(Wien bei Fräulein Antonie Braun.)

17. April 1904. — Hein Alois Raimund: Adalbert Stifter, Sein Leben und seine Werke. J. G. Calve, Prag 1904: „Stifters Bedeutung als Maler." S. 471—510. — Helfert Josef Freiherr von: „Studien über den Dichter der Studien." Montags-Revue, 1881, Nr. 5 und 1881, Nr. 43. — Holzer Rudolf: „Adalbert Stifter als Maler." Wiener Abendpost, 27. Juni 1902. — Horcicka, Dr. Adalbert: „Adalbert Stifter als Landschaftsmaler." Deutsche Arbeit, Jahrgang I, Heft 9, S. 706—715. Verlag von Callwey, München. — Markus Jordan Kajetan: „Adalbert Stifter als Maler." Österreichisch-deutsche Volkszeitung. Krummau, 12. November 1879, Nr. 34. — Nagler, Künstlerlexikon, XVII. Bd., S. 354. — Neuwirth, Prof. Dr. Josef: „Adalbert Stifter und die bildende Kunst." Beilage zur Bohemia, Juni 1902. — Neuwirth, Prof. Dr. Josef: „Adalbert Stifter und die bildende Kunst." Sammlung gemeinnütziger Vorträge, herausgegeben vom deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag 1903, Nr. 295, 296. — Ranzoni Emerich: „Adalbert Stifter als Maler." Feuilleton, Neue Freie Presse, Wien 1878. — Ranzoni Emerich: „Adalbert Stifter." Konkordiakalender für das Jahr 1869. Jahrgang II. Wien, Karl Fromme. S. 209 ff. — Schlossar, Dr. Anton: „Adalbert Stifter und die Künstler Axmann und Geiger." Zeitschrift für Bücherfreunde. Jahrgang IV, Heft 8, November 1900, S. 273—287. — Stifters sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. XIV. Bd. Prag 1902. J. G. Calve. Einleitung von Prof. Dr. Ad. Horcicka: „1. Der Kunstkritiker. 2. Der Maler." S. XI—LXXXV. — H. J.: „Über Adalbert Stifters Kunstanschauung." Tagespost, Graz, 29. August und 2. September 1873, Jahrgang XVIII, Nr. 198 und 201, Feuilleton. — A. K.: „Adalbert Stifter als Maler." Vossische Zeitung, Berlin, 12. Juni 1902.

unsicherem Können sich ergebende Härten oder Verblasenheiten weniger deutlich werden, dagegen aber die reiche Innerlichkeit unbeeinträchtigt zur Geltung gelangt.

Stifter stellte die Kunst in seinem Fühlen fast so hoch wie die Religion. Und wenn auch seine künstlerische Tätigkeit während der Zeit seiner größten literarischen Triumphe oft notgedrungen längerem Stillstande verfiel, so hat er doch die geliebte Staffelei niemals ganz vernachlässigt; nach seinem Tode fanden sich mehrere unvollendete Entwürfe vor, an denen er, rettungslos schwerem Siechtum verfallen, noch in seinen letzten Lebenswochen gemalt hatte.

Betrachtungen über Kunst und Künstler finden sich in seinen Schriften überaus häufig; immer merkt man seinen begeisterungsvollen Worten das Glück an, das er fühlte, wenn er von Malerei nur wenigstens sprechen durfte.



A. Stifter: Alpensee. Ölgemälde. (Nußdorf bei Wien, Sammlung K. Ad. Bachofen von Echt.)

Da er zu planmäßigem Lernen, zu systematischem Kunstunterrichte niemals Zeit und Gelegenheit fand, so behielt die Mehrzahl seiner Arbeiten, so groß sie auch gedacht, so eminent malerisch sie auch empfunden waren, etwas von der Unsicherheit, der Steifheit, der Geziertheit, der Überdeutlichkeit, der technischen Unzulänglichkeit des Sonntagsmalers. Aber der große Wurf ist da, die Macht einer erhabenen Durchgeistigung bricht überall hervor, und wo ihn der Flug eines auf das Unendliche gerichteten Gedankens zu hoher Begeisterung emporträgt, da sehen wir ihn auch den so oft boshaft die schönsten Ideen vereitelnden Widerstand der technischen Ausdrucksmittel siegreich überwinden. Mögen uns immerhin seine Zeichnungen durch ihre mühsam aneinandergestückelten, verzupften und zerzausten Linien befremden, mögen wir auch das Gefühl nicht abwehren können, daß seine Aquarelle oft kindlich unbeholfen, in der Mache unfrei, im Einzelnen hart und kleinlich sind, und daß seine Ölmalereien zumeist durch das oftmalige Übergehen die Ratlosigkeit deutlich machen, welche das überzeugungsvolle, frische, flotte Hinsetzen fester und breiter Pinselstriche hindert, so geht doch aus der Betrachtung seiner, wenn auch häufig ganz unfertigen Blätter eine Wärme und eine göttliche Innigkeit in unser Gemüt, die uns sonst nur im Anschauen der naiv empfundenen Tafeln der alten Meister bewegt. Wie seine poetischen Schilderungen der Natur,



A. Stifter: Oberösterreichische Donaugegend. Ölgemälde. (Prag, Sammlung, Adalbert Ritter von Lanna.)

darin den ermüdenden Aufzählungen und Beschreibungen der Haller, Brockes und Geßner höchst unähnlich, weniger zergliedern als dichterisch beseelen und nicht so sehr eine Gegend getreu zu zeichnen versuchen, als vielmehr die Stimmung, welche durch ihre Betrachtung erregt wird, so ist er auch als Maler bestrebt, seine künstlerischen Darstellungen vom bloß Irdischen abzulösen. Etwas Geheimnisreich-Unbestimmtes, etwas Erhaben-Zaubervolles geht von seinen Bildern aus, die mit allen Zügen aus der belauschten, beobachteten, erratenen Natur geholt sind, und doch über dieselbe hinausweisen auf ein vom höchsten Geiste Erfülltes, Unendliches. Bei einer Anzahl seiner Landschaftsbilder aus der letzten Zeit hat Stifter die Absicht der Vergeistigung schon in der Bezeichnung ausgedrückt, welche er den einzelnen Gemälden beilegte. So finden wir in dem von Dr. Adalbert Horcicka veröffentlichten Malertagebuche des Poeten folgende Bilder angegeben, mit welchen Stifter in der Zeit von 1854–1867 beschäftigt war: „Die Vergangenheit", „Die Heiterkeit", „Die Sehnsucht", „Die Bewegung", „Die Ruhe", „Die Einsamkeit", „Die Wehmut", „Die Feierlichkeit". — Aber auch, wo dies nicht ausdrücklich gesagt wurde, zeigt in vielen Fällen die Stoffwahl und die Art der Auffassung bei seinen Bildern, daß es ihm nicht sowohl um die Darstellung einer Landschaft als um die Versinnlichung einer Idee oder um das Festhalten einer Stimmung zu tun ist. Seine Vorwürfe waren fast immer einfach, oft dürftig. Das Einsame und Öde reizte ihn, starre Felsenwüsten und steinige Halden, weltferne Alpenwildnisse und schäumend niederstürzende oder einsam ruhende Gewässer, wie sie der Dichter im „Heidedorf", in den „Zwei Schwestern", im „Kalkstein", im „Hochwald", im Bergkristall", im „Hagestolz" meisterhaft geschildert hat, nahmen unter seinen künstlerischen Versuchen den ersten Platz ein. Die von ihm oft gemalte



A. Stifter: Steinbach am Attersee. Ölskizze. (Nußdorf bei Wien, Sammlung K. Ad. Bachofen von Echt.)

Lieblingslandschaft schildert er selbst im „Nachsommer“ als einen „wüsten Raum“, erfüllt mit riesengroßen, starren Felsen, die in einem zerrissenen, vielgestaltigen Boden stehen, „ohne Baum und Strauch, mit den dürren Gräsern, den weiß leuchtenden Furchen und mit dem Gerölle und mit dem Trümmerwerke, das überall ausgesäet, der dörrenden Sonne entgegenschaut.“

So gut dem romantischen Dichter die öde Verlassenheit zusagte, ebenso sehr liebte er den geheimnisvollen Zauber der Nacht. Ein vom halbverhüllten Mond beschienenes Wasser, dürftiges Ufergebüsch, darüber hin der Ausblick in die weite Ebene — das war nächst dem grandiosen Felsengeklüft sein liebster Vorwurf. Er hat den Mond oft genug besungen — noch öfter hat er ihn gemalt.

Besitzer von mir bekannt gewordenen Zeichnungen, Aquarellen und Ölbildern Stifters sind Prof. Edward Samhaber in Linz, die Galerie des Stiftes St. Florian in Oberösterreich, Fabriksdirektor Gustav Hallwich in Schwadorf, A. M. Pachinger in Linz, Dr. Anton Schlossar in Graz, P. K. Rosegger in Graz, J. Funke in Bodenbach, Präsident Gustav Klier von Hellwarth in Linz, Fräulein Antonie Braun in Wien, Fräulein Marie Rint in Linz, die Gemäldegalerie im Rudolfinum in Prag, Hofrat Karl Graf in Linz, Moritz Sechter in Wien, Adalbert Ritter von Lanna in Prag, Max Kalbeck in Wien, Frau Anna Kaindl in Linz; ich selbst besitze einige kleinere Arbeiten von der Hand Stifters; die größte, derzeit achtzehn Nummern zählende Kollektion hat K. Ad. Bachofen von Echt senior in Wien.

Unter diesen Arbeiten befinden sich Stiftzeichnungen nach Bäumen, Felsen und Bauwerken, Aquarelle und Ölbilder aus der Gegend von Kremsmünster, aus der Umgebung von Linz, aus dem Böhmerwalde und aus den Alpen, etliche Tierstücke und Versuche in der Darstellung des Figuralen. Die bedeutungsvollsten unter den künstlerischen Arbeiten Stifters sind jene, welche den Maler in dem Bestreben zeigen, vom Gegenständlichen absehend, zum Ausdrucke einer tiefen, weihevollen Stimmung emporzudringen.



A. Stifter: Jagdhund des Hauptmanns Baron Marenholz, Ölskizze, gemalt zu Kirchschlag im Jahre 1867. (Nußdorf, Sammlung K. Ad. Bachofen von Echt.)

Als die vorzüglichsten Beispiele dieser Art können unter den mir bekannt gewordenen Arbeiten Stifters folgende Werke gelten: „Ideale Landschaft“, seinerzeit eine Hauptzierde des Heckenastschen Salons in Preßburg, jetzt im Besitze des Herrn K. Adolf Bachofen von Echt, das ebendaselbst befindliche Motiv aus der „Strasserau bei Linz“, sowie das weihevolle Gemälde „Mondnacht in der Au“, das der Lederfabrikantenswitwe Frau Anna Kaindl in Linz gehörige Ölbild „Die Teufels-

mauer bei Kienberg", die „Windmühle im Mondlicht" aus der Galerie des Stiftes St. Florian und die großartig aufgefaßte Beleuchtungsstudie „Nachtstück" aus dem Besitze des Herrn Prof. Edward Samhaber in Linz. Jedes dieser Gemälde ist ein Gedicht. Das Gegenständliche ist hier nichts, der Gedanke, die Empfindung, die Stimmung ist alles. Es war für den Dichter ohne Bedeutung, in welchen Formen sich der Ausdruck seines sehnenden, träumerischen, verlangenden Gefühls verdichtete; ob nun eine Windmühle ihre gespenstischen Flügel im unsicheren Mondenlichte emporhebt, ob die Schatten der Nacht sich über die Einsamkeit einer unendlichen Wasserfläche herabsenken, ob schweres Gewölk eine kahle Felsenwand umhüllt, oder ob wilde Wasser sich durch zerklüftete Steintrümmer ergießen, die rings ein Tal des Todes säumen, das alles ist völlig belanglos. Hier interessiert uns weder das Sachliche, noch die Güte oder auch die Unzulänglichkeit der Ausführung; hier sprechen nicht die Formen zu uns, denn wir lauschen dem erhabenen Geiste, der uns die Gestalten vergessen macht.*)

Möglicherweise Noël Niclas Coypel: Die heilige Cäcilie. (Graz, Sammlung Stefenelli.)

AUS DER SAMMLUNG STEFENELLI IN GRAZ.

Seitdem die Blätter für Gemäldekunde das weibliche Bildnis von Ubaldo Gandolfi mitgeteilt haben, das sich damals zu Hietzing bei Herrn Rittmeister in Seiner Majestät Arcieren-Leibgarde Franz Ritter von Stefenelli befand, haben sich die meisten Gemälde der Sammlung des genannten Kunstfreundes einen Ortswechsel müssen gefallen lassen. Die meisten Bilder dieser Sammlung sind mit ihrem Eigentümer nach Graz übersiedelt.

Um den Gemäldebesitz im ganzen zu charakterisieren, sei mitgeteilt, daß er aus nicht wenigen italienischen Gemälden des 17., 18.

*) Anmerkung des Herausgebers: Die Klischees der Abbildungen zu dem Artikel über A. Stifter stammen sämtlich aus A. R. Heins Stifterbiographie, und ich ergreife hier die Gelegenheit, Herrn Professor Hein für die Erlaubnis zum Wiederabdruck wärmstens zu danken.

und 19. Jahrhunderts besteht, an die sich unter anderen auch ein vermutlich französisches Bild des 18. Jahrhunderts anschließt. Dieses, anbei abgebildet, hat zwar durch Übermalungen sehr gelitten, läßt aber doch noch Reste guter Malerei und ganz deutliche Spuren einer Signatur und Datierung erkennen. Wie es scheint, war einer der jüngeren Coypel der Meister, an dessen Werk sich mehrere spätere Maler mit Verbessern zu tun gemacht haben. Man liest darauf . . . . pel 1723 (die 3 ist undeutlich). Es könnte auch 1725 sein. Der Anfang des Namens ist nicht mehr zu unterscheiden. Die etwas schwerfällige Formengebung, die ja trotz der Übermalungen festzustellen ist, scheint mir auf den jüngeren Natalis Coypel, auf Noël Nicolas hinzudeuten, von dem man im Louvre und im Stockholmer Nationalmuseum sichere Arbeiten sehen kann. (Dieser Coypel lebte von 1692–1734.) Übrigens verhehle ich mir nicht, daß z. B. der wohlerhaltene N. N. Coypel von 1728 in Stockholm weicher, flüssiger, sicherer gemalt ist, als die Heilige Cäcilie in der Sammlung Stefenelli. Eine gewisse Verwandtschaft mit Charles Antoine Coypel (1694 bis 1752) sei überdies angemerkt. Bei verschleierten Bildern, wie bei dem vorliegenden mag man nicht gerne bestimmte Namen nennen. Das Bild mißt 130×97 cm (Leinwand).

Ein italienisches Bildchen aus dem 17. Jahrhundert, dessen Abbildung in der Größe des Originals anbei geboten wird, macht noch mehr Schwierigkeiten bezüglich der Diagnose, als das eben besprochene Cäcilienbild. Sogar die Zuweisung an eine scharf umschriebene Gruppe ist nicht ganz leicht. Vor den beglaubigten Bildern der Lucrina Feti in der Pinakothek zu Mantua meinte ich, die Richtung gefunden zu haben, aus der das nette, tüchtig gemalte kleine Gemälde herkommt. Und auf einem Papierblatt, das auf der Kehrseite befestigt ist, steht folgendes: „Camillo Fetti 1600 di me Cesare Cittadella" in einer lateinischen Kursive, die der genannten Jahreszahl ungefähr entspricht. Diese Inschrift deutet auf das Werk eines Malers Camillo Fetti (Feti), das sich einmal in der Familie der Cittadella befunden hat. Ich ergreife die Gelegenheit, die Fachgenossen zu bitten, dem überaus seltenen Namen ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden.


Mutmaßlich Camillo Feti: Porträtminiatur. (Graz, Sammlung F. v. Stefenelli.)

Anbei werden noch die Abbildungen einiger bolognesischer tüchtiger Bilder aus der Zeit des Eklektizismus mitgeteilt: Eine Lukrezia, um 1600 gemalt (Leinwand, H. 102, Br. 86), und ein Kopf aus der Richtung des Guido Reni (H. 43, Br. 34).

Ein vorzügliches Architekturbild aus dem 18. Jahrhundert (Br. 135, H. 98) und ein Werk des Andrea Appiani (Br. 90, H. 64) mögen die Auswahl aus den Gemälden der Sammlung Stefenelli beschließen. Daß der Sammler selbst über eine feine malerische Begabung verfügt, wurde in diesen Blättern schon angedeutet.

ZUR ABBILDUNG DES DECKENGEMÄLDES VON CANON IN DER VORIGEN LIEFERUNG.

Im fünften Heft dieser Blätter wurde die Enthüllung des Canondenkmals in Wien mit einigen Worten gemeldet; im sechsten war

eine Abbildung nach Canons großem Deckengemälde im Treppenhause des Naturhistorischen Hofmuseums zu finden. Für einen Text über das Denkmal und das große Bild war bisher kein Raum zu erübrigen gewesen, und ich hole erst im vorliegenden Hefte nach, was es etwa jetzt über das Standbild und das Deckengemälde zu sagen gibt. Die Figur Hans Canons im Denkmal, schon wiederholt abgebildet (zuerst in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ XIX, Heft 14, S. 325, später in J. J. Webers Illustrierter Zeitung vom 3. August 1905, Nr. 3240, neuestens in noch anderen illustrierten Zeitungen) ist ein Werk Rudolf Weyrs, des berühmten Wiener Bildhauers. Der Maler Canon ist durch Weyr in Haltung, Miene und Tracht vorzüglich charakterisiert. Das neue Standbild wurde an der Ringstraße in einer Einbuchtung des Stadtparkes aufgestellt und am 27. Oktober durch den Obmann des Denkmalkomitees Grafen Hans Wilczek der Gemeinde Wien übergeben.*)

Bolognesischer Meister: Lukrezia. (Graz, Sammlung Stefenelli.)

Das große Deckengemälde Canons im Hofmuseum für naturwissenschaftliche Sammlungen ist ein Werk, das für die grübelnde Seite an Canons Wesen sehr charakteristisch ist. Es „versinnlicht“ (wie mir Canon 1883 selbst schrieb) „den Kreislauf des Lebens“. Nach Canons Mitteilung ist dem Gemälde folgende Deutung zu geben: „Unter einer sich auftürmenden Felsbrücke ruht im Dunkel die Sphinx auf einem, den Grund deckenden Steine. Rechts vom Beschauer entquillt das junge Leben. Kinder, Jungfrau, Jüngling, Mann und Frau aufwärts drängend, im Verein mit anderen Gestalten im Streben nach Ernährung, Gut, Ruhm und Macht. In der Mitte des Bogens zwei Reiter im Kampf siegend und fallend, Absturz, Verlust der Güter, Versinken in den Tod schließt den Bogen links. Blumen, Blüten, grünender Baum des Adlers in den Lüften mit dem Lorbeer. Rechts vom Blitz getroffen Tanne. Auf der Leiche stehender Aasgeier zur linken. Im Vordergrunde eine Gestalt, sinnend, der Gedanke, das Rätsel zu lösen.“**)

DAS FRANZÖSISCHE BILDNIS DER SAMMLUNG E. WEINBERGER IN WIEN.

In der Rubrik „Rundschau“ wurde im Herbst mitgeteilt, daß ein gutes, vermutlich französisches Bildchen als Neuerwerbung der Sammlung Emil Weinberger zu verzeichnen ist. Eine gelungene Photographie, die mir der Besitzer des Gemäldes freundlichst zur Verfügung stellt, gestattet eine Nachbildung in Netzdruck, die das Bild ungefähr in der Größe des Originals wiedergibt. Den Hintergrund hat man sich grün vorzustellen, die Kleidung schwarz. Ursprünglich, so scheint es, war das Täfelchen nicht oval, sondern vierseitig.

*) In der Notiz des 5. Heftes hat es: „wird“ statt wurde zu lauten.

**) Dieses Stück aus einem Briefe Canons wird hier mit Ergänzung einiger ausgelassener Buchstaben und mit Einfügung der nötigen Interpunktionen wiedergegeben, da es sich weniger um die Feststellung von Schreibfehlern, als um den Sinn handelt.



Richtung des G. Reni: Studie. (Graz, Sammlung Stefenelli.)

Wenigstens sieht man an dem Bilde, wenn es aus dem Rahmen genommen ist, links in mittlerer Höhe ein geradlinig begrenztes Stück. Die Hinterseite des Brettchens ist überstrichen. An einer abgeschabten kleinen Stelle sieht man etwas wie Edelkastanienholz. Im wesentlichen ist das kleine Bildnis gut erhalten. Die Brauen sind erneuert; neu sind einige Schatten an der Nase und an anderen Stellen, doch ist die neue Farbe dünn, keineswegs aufdringlich hingesetzt, so daß die alte gute Sprungbildung noch überall sichtbar ist. Ein durchdringender Sprung im Holz ist mit Geschick gedeckt.

Der Autor des Bildes gehört ohne Zweifel in die Gruppe des sogenannten Pseudo-Amberger. Dieser Unbekannte, über den ich wiederholt in meinen Arbeiten mich geäußert habe, ist ziemlich sicher in Frankreich zu suchen und zwar in der Zeit um 1530.

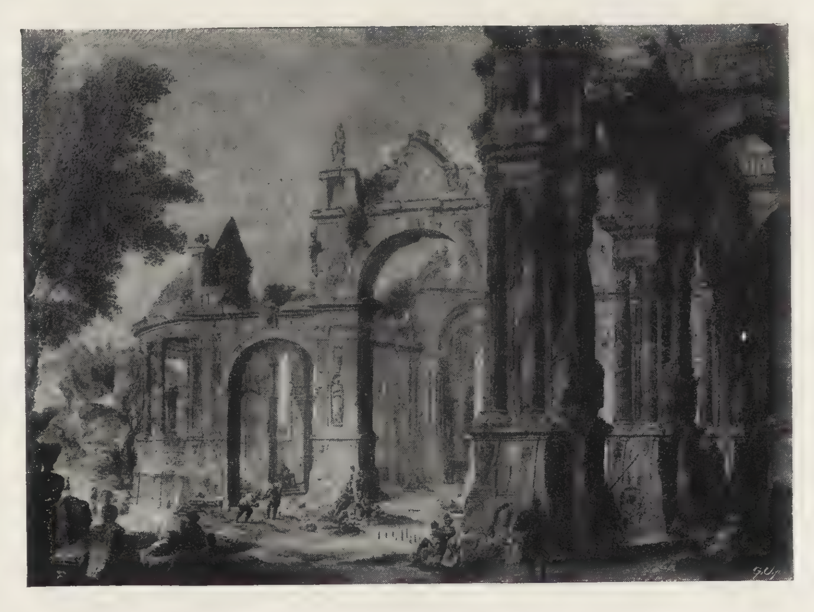
RUNDSCHAU.

Amsterdam. Im Reichskupferstichkabinett sind italienische Stiche des 15. und 16. Jahrhunderts ausgestellt. D. N.

Antwerpen. Das Museum hat ein Gemälde Meleager und Atalante von Jacob Jordaens, eine Zeichnung von demselben Meister und zwei Bildnisse von Cornelis de Vos erworben. (Chronique des arts S. 302.) — Das Komitee der Jordaensausstellung hat eine vorzügliche große Lichtdrucknachbildung des berühmten Bildes von Jordaens in der Antwerpischen Galerie „Soo d' Oude songen soo pepen de Jongen“ herausgegeben. D. N.

Berlin. Die Erben der Sammlung Carstanjen haben nach dem Tode des erwähnten Kunstfreundes die Galerie Carstanjen auf vorläufig fünf Jahre dem Berliner Museum überwiesen. („Antiquitätenrundschau“ III. Jahrg., XXXIII. Heft.)

Budapest. Vor kurzem wurde die große Stefans-Basilika eingeweiht, die durch reichen, sinnvoll und vornehm verteilten Mosaikenschmuck ausgezeichnet ist. Die Mosaiken der Apsis und der großen Pendantifs sind von Benczur entworfen, viele andere von Lotz.



Italienischer Architekturmaler des 18. Jahrhunderts. (Sammlung Stefenelli.)

Brescia. Bei der Umgestaltung des alten Hauses G. Graziotti am Corso Palestro durch den Architekten Tagliaferri wurden die Wandmalereien des Lattanzio Gambara mit Sorgfalt geschont. (Corriere della sera 3. Dezember.)

London. Man will die Rokeby-Venus des Velasquez, die jetzt käuflich zu haben ist, der Nationalgalerie schenken und hat zu diesem Zweck eine Sammlung im Lande veranstaltet, um den geforderten sehr hohen Betrag zusammenzubringen. D. N.

Paris. Es hat sich eine Société internationale des aquarellistes gebildet, die gegenwärtig ihre erste Ausstellung abhält. Neben Frankreich sind Amerika, Deutschland, Italien, Belgien, Rußland und Schweden vertreten. („Le Monde illustré" 25. November 1905.) — Ausstellung von Bildern Ed. Cavés in der Galerie Henry Graves. — Ausstellung von Radierungen Louis Legrands in der Galerie Pillet. (Chronique des arts et de la curiosite Nr. 36.)



A. Appiani: Mädchen im Bade. (Graz, Sammlung Stefenelli.)

Rom. Wie E. Steinmann in Bd. I, IV. Heft der Zeitschrift „Museumskunde" berichtet, ist die Reinigung der Fresken des Michelangelo in der sixtinischen Kapelle vor einiger Zeit mit Glück zu Ende geführt worden. Nun sind die Gerüste wieder entfernt, nachdem fast zwei Jahre lang diese zwar nötigen, aber sehr störenden Einbauten die Besichtigung der Fresken durch das Publikum gehindert hatten. Nur wenige Fachleute haben oben auf den Gerüsten die Malereien aus der Nähe studiert. Dabei hat es sich bestätigt, was schon früher behauptet worden, wie Michelangelo im Verlauf der Ausführung der Decke sich immer mehr in die Freskotechnik einarbeitete.

Wien. Ausstellungen stehen offen in mehreren Kunsthandlungen, im Künstlerhause, in der Sezession, im Hagenbund, im Albrecht-Dürer-Verein.

— Die Ausstellung für kirchliche Kunst in der Sezession bietet hervorragendes Interesse. Sie ist nach einem weit ausgreifenden Plane veranstaltet und umfaßt ebenso die archaisierenden Richtungen neuester Kunst, wie einige ganz modern eigenartige Erscheinungen, z. B. die Hospitalkartons von Besnard und Entwürfe für große Kirchenfenster mit Glasmalereien von Josef Mehoffer. Die eigentlich archaisierende Kunst wird hauptsächlich durch die Beuroner Benediktner vertreten. Diese halten am festesten an den hergebrachten Formen fest. Bewunderungswert ist die technische Vollendung in allem handwerklichen, die liebevolle Sorgfalt, die an allen Beuroner Arbeiten auffällt. Wollte man ein Anlehnen an ältere Stile überhaupt als Archaisieren bezeichnen, so wären auch noch sehr viele andere Arbeiten in dieser Ausstellung als archaistisch anzusprechen. Da gibt es Anklänge an altchristliche Kunst, an die Stile des frühen, hohen und späten Mittelalters, hie und da Nachwirkungen guter Renaissance und Beeinflussungen durch die Freskanten des Barock und Rokokos. Gar abwechslungsreich sind die ausgestellten Proben auch in bezug auf Bindemittel, Farbenauftrag, Pinselführung, Malgrund und noch anderes. Zarteste Buchmalerei ist von den Beuronern neben Freskomalereien von kräftigerer Wirkung ausgestellt. Eine, wie es scheint, Al Secco auf Mörtelbewurf gemalte Madonna von Marianne Stokes sei genannt. Man sieht in der Ausstellung Kartons, Stiftzeichnungen, Kupferdrucke in verschiedener Technik, Stickereien, Glasmalereien, Mosaiken und Werke der eigentlichen Malerei vom feinen Gepinsel bis zur breitesten, fernwirkenden Technik eines Louis Corinth. Von diesem Künstler ist die kühn aufgefaßte ziemlich große Grablegung zu sehen, die er seiner Vaterstadt gewidmet hat. Das Bild trägt die Inschrift: „Louis Corinth gemalt und geschenkt seiner Geburtsstadt TAPIAU in Ostpreußen 1904." Bilder von Fritz L. Uhde, ein Christus von Gebhardt, Stucks liegender Heiland, das Dreibild v. Fréderics mit St. Franziskus, Gemälde von Jettmar, Krämer und vielen anderen sind beachtenswert.

Wien. Im alten Kunstsalon Miethke wurde Mitte November eine Ausstellung von Werken Anton Romakos eröffnet, die bis Ende Dezember währen soll. K. Moll hat aus verstecktem Privatbesitz eine Menge interessanter Werke Romakos hervorzuholen verstanden, des bedeutenden Malers und unglücklichen Menschen, dem die Nachwelt sehr vieles abzubitten hat. Die Firma Miethke hat neben der alten Kunsthandlung in der Dorotheergasse vor kurzem einen neuen Ausstellungsraum im Hause am Graben Nr. 17 aufgetan. Dort findet man Werke sezessionistischer Art, wenn dieser allgemeine und etwas abgebrauchte



Französischer Meister des 16. Jahrhunderts: Bildnis. (Wien, Sammlung Weinberger.) Zu S. 138.

Ausdruck gestattet ist. Ein Stilist von der äußersten Linken des Kunstparlaments, C. A. Reichel, den Lesern dieser Blätter schon durch Dürers Madonna Reichel bekannt, hat Temperabilder und Miniaturen ausgestellt. Von Zülow ist mit dekorativen Malereien vertreten. Eine lange Bilderreihe stammt von Gusti v. Becker, einer Wienerin, die in München lebt.

Wien. Bei Hirschler ist eine Reihe von Radierungen Hermann Strucks ausgestellt.

— Der „Jungbund" stellt diesmal nicht im Künstlerhause, sondern im Hagenbund aus.

— In der Künstlergenossenschaft ist ein Wechsel des Vorstandes zu verzeichnen. An Stelle des Architekten Streit trat der Maler Heinrich v. Angeli.

AUS DER LITERATUR.

Karl Woermann: „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker"; II. Band, behandelnd „Die Kunst der christlichen Völker bis zum Ende des 15. Jahrhunderts" mit 418 Abbildungen im Text, 15 Tafeln in Farbendruck und 39 Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1905. Gr. 8°.

Vor Jahren schon hat Karl Woermann in den selbständig ausgearbeiteten Abschnitten der „Geschichte der Malerei", die er mit Woltmann gemeinsam herausgab, bewiesen, wie geschickt er ein weitverzweigtes Material zu überblicken und zu verarbeiten verstand. Woermanns Belesenheit, die auch seither vielen anderen seiner Arbeiten zu Nutze kam, ist allgemein anerkannt. Nun zeichnet sich seine neue Kunstgeschichte auch wieder durch eine ausgebreitete Kenntnis der Literatur und die geschickte, knappe Zusammenfassung eines reichen Forschungsmaterials aus. Der I. Band, der das Altertum behandelte und sich auch mit der Kunst Indiens, Persiens und Ostasiens befaßte, hat sich viele Freunde gemacht, und es ist nicht zweifelhaft, daß auch die Fortsetzung des Werkes, das nun bis zur Neuzeit heranreicht, den verdienten Beifall der Fachgenossen und der Kunstliebhaber in weiterem Sinne finden wird. Wie in den oben erwähnten Zeitgrenzen gegeben ist, finden sich im vorliegenden II. Bande auch die Quattrocentisten und die altniederländischen Meister besprochen. Auch sei auf den Abschnitt über altchristliche Malerei aufmerksam gemacht.

Adolf Bauer und Josef Strzygowski. Eine alexandrinische Weltchronik, Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščev. (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Bd. LI, 1905, in Kommission bei Carl Gerolds Sohn, Wien.)

Was uns in den Blättern für Gemäldekunde zumeist an der neuen Veröffentlichung einer griechischen Bilderhandschrift interessiert, sind Strzygowskis Erörterungen über die Miniaturen und die Mitteilungen über einige maltechnische Angelegenheiten, z. B. über eine Palette und die dazu gehörigen Malstäbchen für enkaustische Malerei aus spätantiker Zeit. Die beschriebene Weltchronik dürfte im 5. Jahrhundert entstanden sein. In allgemein kunstgeschichtlicher Beziehung hat sich als Ergebnis der neuen Publikation herausgestellt, daß wir, wie es scheint, zu unterscheiden haben: 1. den hellenistisch-ägyptischen Papyrusstil, der auf Illustration ausgeht und von den ältesten erhaltenen Pergamenthandschriften fortgesetzt wird, und 2. den eigentlichen Pergamentstil, der mit dem Pergament aus Asien kommt, ein reiner Schmuckstil ist und seinen Ursprung wahrscheinlich in demselben persischen Kreise hat, dem auch die Mschatta Fassade (im Berliner Museum) ihre Entstehung verdankt. Der Papyrus der durch Strzygowski bearbeiteten Weltchronik ist ein letztes Glied der hellenistischen Reihe auf ägyptischem Boden. Koptische und jüdische Anschauungen machen sich darin schon sehr geltend.

Was die erwähnten maltechnischen Mitteilungen betrifft, so handelt es sich um die Palette des christlichen Malers Theodoros, die Strzygowski aus der Sammlung Fouquet in Kairo erworben hat, die aus El Fajum stammen dürfte und nun dem Kaiser Friedrichs-Museum in Berlin gehört. Ihre Form ist wesentlich anders als die der Paletten aus dem späten Mittelalter und aus der Neuzeit, von denen die Blätter für Gemäldekunde andeutungsweise unlängst gehandelt haben. Die Theodoros-Palette hat die Form eines spitzwinkeligen gleichseitigen Dreiecks, dessen Basis eingebuchtet ist, also eines Dreiecks, aus dem an der Basis etwa ein Halbkreis herausgeschnitten ist. Brettchen von 26 bis 27 cm Seitenlänge. In der besprochenen Veröffentlichung finden sich diese Palette, ein Lederfutteral dazu, mehrere Malstäbchen oder kleine Spateln abgebildet und besprochen (S. 195 ff.). Diese Werkzeuge haben zwar mit dem veröffentlichten Papyrus der Weltchronik nichts zu schaffen, dürften aber ungefähr derselben Periode angehören wie dieser. Sie erweitern jedenfalls in erwünschter Weise den Kreis unserer Kenntnisse über die Malerei des frühesten Mittelalters Ägyptens.

Ernst Steinmann: Die Handzeichnungen Michelangelos, Sonderabdruck aus: „Die Sixtinische Kapelle" von demselben Autor.

München, F. Bruckmann. Fol. (ohne Jahreszahl). Wichtige, nützliche Zusammenstellung, die durch die reichlich beigegebenen Abbildungen auch dem Verständnis weiter Kreise zugänglich ist.

Conte Pietro Sgulmero: Il Trino-Trittico di S. Maria della Scala in Verona, Verona, 1905, 8⁰ (Al Dott. Prof. Luigi Simeoni nel giorno delle sue nozze con la signorina Teresita Colpi bene augurando 14 Settembre 1905). Eine gar willkommene Gelegenheitsarbeit, die auf wenigen Seiten viel Interessantes enthält. Sie handelt von einem Altarwerk aus Santa Marie della Scala in Verona, dessen Mittelbild von Gerolamo dai Libri und dessen Flügel von Paolo Morando gen. Cavazzola und von Francesco Torbido gen. il Moro gemalt wurden. Das Mittelbild und der linke Flügel sind noch erhalten und befinden sich in der National Gallery zu London. Der rechte Flügel, der einen heiligen Sebastian dargestellt hat, ist verschollen. 1742 war er im Besitz Giambettino Cignarolis. Bernasconi nennt das Bild 1864 als verschollen. Sgulmero bringt zur ganzen Angelegenheit mit Fleiß und Scharfsinn alles bei, was zur Feststellung des heutigen Standes der Angelegenheit nötig ist.

Hanns Floerke: Carel van Manders Leben der niederländischen und deutschen Maler (Textabdruck nach der Ausgabe von 1617, Übersetzung und Anmerkungen). Band I, München und Leipzig, Georg Müller 1906, 8⁰.

Romain Rolland: „Michel Ange“ (neues Bändchen der Reihe „Les maîtres de l'art“, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne. 8⁰).

Fritz Knapp: „Michelangelo, des Meisters Werke“ (siebenter Band der Reihe „Klassiker der Kunst“), Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt 1906. Gr. 8⁰.

„Kunst und Künstler“ (Berlin, Bruno Cassirer) veröffentlicht im III. Heft des laufenden Jahrganges einen wichtigen Artikel über den Prozeß „Whistler contra Ruskin“. Dasselbe Heft bringt auch eln Alphabet von Max Liebermann, einen Artikel: Rembrandt als Erzähler, einen weiteren über moderne niederdeutsche Künstler und überdies zahlreiche Kunstnotizen.

„Neue Kunst“, Mitteilungen über neu erscheinende Kunstblätter (Berlin, Photographische Gesellschaft). Heft 6 und 7 enthalten Artikel über Eduard Burne-Jones über die Berliner Galerie, über farbige Photographien und Reproduktionen, über M. v. Schwinds Märchen von den sieben Raben und über Werke neuerer Maler.

Weitere Kunstzeitschriften werden in den nächsten Heften besprochen.

Von eleganter Ausstattung ist unter anderen der „Weihnachtskatalog“ der Wiener Buchhandlung Gerold & Cie., der zu Anfang Dezember versendet wurde. Man beachte auch die Abteilungen für bildende Kunst in den Weihnachtskatalogen von Wilhelm Frick in Wien und von zahlreichen anderen Buchhandlungen, sowie die „Weihnachts-Nummer“ von „Lechners Mitteilungen aus dem Gebiet der Literatur, Kunst, Photographie und Kartographie“.

Die „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst“ in Berlin versendet ihren reichhaltigen Nachtragskatalog.

NOTIZEN.

Eine signierte Altartafel des Guidoccio Cozzarelli von 1384 zu Pitigliano (Bezirk Grosseto) abgebildet und besprochen im „Rassegna d'arte“ November 1905, S. 174.

Urkundliche Mitteilungen auf Carlo Crivelli Bezug nehmend, im „Rassegna bibliografica dell' arte italiana“ (VIII, S. 154 ff.).

Eine Urkunde zu Bern. di Zenale von 1494 wird mitgeteilt durch F. Malaguzzi Valeri in „Rassegna d'arte“ (November 1905) S. 175. Das Dokument bezieht sich, wie es scheint, auf das Dreibild in Sant Ambrogio in Mailand.

Carpaccios Bestattung Christi, ein verhältnismäßig neuer Ankauf des Berliner Museums, veröffentlicht im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1905, Heft III (Bode, mit Hinweis auf G. Ludwigs Material).

Über ein Bild vom jüngeren Holbein im Louvre verbreitet sich André Michiels in der Chronique des arts et de la curiosité vom 4. November 1905. Michiels bringt Gründe dafür bei, daß auf dem angedeuteten Porträt John More, der Sohn des Thomas More dargestellt sei.

Tizians Bildnis des Antonio Anselmi wird publiziert durch F. Rintelen im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1905, Heft III.

Über das Bild von Peeter Balten aus der Sammlung Fleischner schrieb Dr. A. Kronfeld für die „Wiener medizinische Wochenschrift“ (1905, Nr. 49).

„Rembrandtiana“, Artikel von Jan Veth im Oktoberheft von „Onze Kunst“ (1905).

Neue Rembrandtliteratur besprochen im „Nieuwe Amsterdamsche Courant“ (Schluß des langen Artikels in der Nummer vom 3. Dezember 1905).

„Joseph Anton Kochs Dantewerk“, Artikel von Ludwig Volkmann im Novemberheft der „Zeitschrift für bildende Kunst“.

Ein Bildnis Canons, 1864 von Anton von Werner gezeichnet, findet sich abgebildet in der „Kunst für Alle“, Bd. XXI, 3. Heft.

Eine Arbeit A. Menzels aus dem Jahre 1843: „Falke auf eine Taube stoßend“, abgebildet in der Zeitschrift „Welt-Spiegel“ vom 12. November 1905.

„La beauté de la femme“ vom Sandreuter ist abgebildet im „L'art décoratif“ (Novemberheft 1905).

Das Gemälde „Auf der Schnitzbank“ von Matthias Schmid abgebildet in „Über Land und Meer“ (November 1905).

Farbige Nachbildung des Gemäldes von Matthias Schmid „Vor dem Festtage“ im Oktoberheft der „Deutschen Alpenzeitung“ (V. Jahrgang 1905 1906). Dasselbe Heft enthält Nachbildungen nach Fritz Baer und Adolf Holzer.

Rob. Haugs Wandbilder im Stuttgarter Rathaus werden besprochen durch Dr. G. Keyssner in der Zeitschrift „Die Rheinlande“ (November 1905).

Ludwig v. Zumbusch „Zigeuner“ Abbildung in „Über Land und Meer“ (1905, November, Jahr 1906, Nr. 6).

Über die P. Dupont-Ausstellung in Rotterdam berichtet „Onze Kunst“ (1905, S. 131).

Mehrere Radierungen von Peter Breithut sind dem Buch von Harald Gutherz „Drei naturalistische Erzählungen“ beigegeben.

Zu Max Klinger das Dezemberheft von Westermanns illustrierten Monatsheften.

Eine Originalradierung von W. Rudinoff ist dem Novemberheft der „Zeitschrift für bildende Kunst“ beigelegt, das auch ein „Selbstbekenntnis“ des Künstlers veröffentlicht.

Emil Orliks Bildnis Max Klingers, eine Radierung, nachgebildet in Westermanns illustrierten Monatsheften (Dezember 1905).

Über den Maler Toni Stadler schreibt F. v. Ostini in „Die Kunst für Alle“ (XXI. Bd., Heft 4).

Über die rückblickende Ausstellung belgischer Kunst in Brüssel berichten „Die Kunst für Alle“, Heft 7, und „Onze Kunst“, Heft 11.

Die alte Kunst auf der Ausstellung zu Lüttich wird durch H. Hymans besprochen im Dezemberheft der „Gazette des beaux-arts“.

Den Märkischen Künstlerbund, eine Vereinigung von Berliner Brachtschülern, bespricht ein Artikel in der Dezembernummer von Westermanns illustrierten Monatsheften. Dem Bunde, der erst ungefähr fünf Jahre alt ist, gehören u. a. an: August Achtenhagen, Kayser-Eichberg, Felix Krause, Louis Lejeune und Th. Schinkel.

Die Streitigkeiten über das Punische Wachs des Dioscorides und Plinius werden erneuert in den Technischen Mitteilungen für Malerei (XXII, Nr. 9) und in einem Artikel der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, Nr. 275 und 276.

„Über Vergleichungsversuche mit Zinkweiß- und Bleiweißanstrichen“ berichtet J. Bronn in den „Technischen Mitteilungen für Malerei“ (XXII. Jahrgang, Heft 6).

„Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Sandro Botticelli“, Artikel von G. Joseph Kern im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen (1905, Heft III).

„Das Handwerkliche in der Kunst“ (Winke für Maler, zu beachten auch in bezug auf alte Bilder). Kurzer Artikel von Albert Wirth in den „Technischen Mitteilungen für Malerei“ (XXII, Heft 4).

„Geschichte, Technik und Anwendung der Glasmosaikkunst“ wird nach einem Vortrage August Wagners besprochen in den „Technischen Mitteilungen für Malerei“ (XXII, Nr. 5 und 6).

GEMÄLDEHANDEL.

Die Versteigerung der Sammlung Werner Dahl. (Amsterdam, Muller & Cie., 17. Oktober 1905.)

Der eigentlich über Gebühr günstige Ruf der Galerie Werner Dahl hat, wie vorauszusehen war, eine lebhafte Beteiligung holländischer wie ausländischer Sammler und eine entsprechende Steigerung der Preise zur Folge gehabt. Auch die Mise en scène der Auktion war die günstigste, da mit ihr ein neu erbauter, riesiger Versteigerungssaal der Firma Muller & Cie. feierlich eröffnet wurde. Freunde des Hauses hatten herrliche Blumenarrangements zur Einweihungsfeier gestiftet, und der älteste der Amsterdamer Bildermakler, Mr. Landré, beglückwünschte bei Eröffnung der Auktion in längerer Rede die hochangesehene Firma und ihren gegenwärtigen Chef, Herrn Mensing, zu den vielverheißenden Neueinrichtungen.

In den drei Tagen der Vorbesichtigung wird es manchem Besucher aufgefallen sein, daß der Ruhm der Sammlung eigentlich nur durch zirka 25 Gemälde gerechtfertigt wurde, während die übrigen mittelmäßige und nicht besonders gut erhaltene Bilder umfaßten. Auch diese kleine Auslese des Besten enthielt noch keine Kostbarkeiten ersten Ranges, aber doch Gemälde von einer Qualität, die sie für öffentliche Galerien (Brüssel und Rotterdam etc.) und für bekannte Privatsammlungen (Schloß, Paris, und Johnson, Philadelphia) begehrenswert erscheinen ließen.

Da es weitere Kreise der Bilderfreunde in erster Linie interessiert, über die im Katalog abgebildeten Werke Genaueres zu erfahren,

will ich in der Reihenfolge der Abbildungen berichten: P. de Bloot, Kücheninterieur, ein wirkliches Hauptstück des Meisters, ausgezeichnet erhalten, brachte den hohen Preis von 2825 holl. Gulden. Für Galerie Schloß in Paris. Terborch, Kartenspieler (Nr. 18), eine Perle der Sammlung, bis auf dunkel gewordene Halbschatten gut erhalten, verhältnismäßig sehr niedrig mit 2700 G. bezahlt (Kunsthandlung von Wisseling, Amsterdam), während das größere, aber dem Duyster näher als dem Terborch stehende, etwas hart und kalt gemalte Interieur (Nr. 19) mit 2100 G. sehr ausreichend bezahlt war. Fast ebenso hoch (2050 G.) stieg die niedliche kleine Stadtansicht von J. Both. G. Dou's „Mausefalle“, ein sauberes, zierliches Bildchen, dessen Stammbaum aber die künstlerischen Qualitäten bei weitem überragte, stieg sofort auf 6700 G., also das Dreifache des nach modernen Begriffen viel höherstehenden Bildchens von Terborch. Die Signatur Douw wurde mit Recht angezweifelt. Das Interieur von Duyster, bis zur Grimasse ausdrucksvoll und grell und emailartig in der Farbe, ein gut erhaltenes und vielbeachtetes Bild, brachte 2150 G. Seltsam schwankten die Ansichten über die Qualität der Goyen-Landschaften und das Preisergebnis — Nr. 49 mit 1225 G. und Nr. 50 mit 2975 G. — gab denen Recht, welchen es besonders die Wasserreflexe von Nr. 50 angetan hatten, aber wer weiß, ob nicht die umgekehrte Preisbewertung dem künstlerischen Werte und dem Erhaltungszustande besser entsprochen hätte! Fast genau so hoch — 2950 G. — stieg die interessante Waldlandschaft von Hackaert, die bis auf das schwarztupfig gewordene Laub gut erhalten war. Das Fruchtstilleben von F. D. de Heem, ein reiches und dekoratives Bild, hatte doch nicht mehr die letzten Feinheiten, z. B. im Blau der Pflaumen, im Grün der Blätter und der Transparenz der Beeren und war daher mit 1800 G. ausreichend bezahlt. Das Tafelstilleben von Mahu, von Natur härter in der Farbe und bürgerlicher in der Auffassung, hatte dafür den Vorzug vortrefflicher Arbeit und Erhaltung, befriedigte noch unter der Lupe unbeschadet einer erstaunlichen Fernwirkung, ein „tapferes“ Bild, wie es ein feiner Kenner bezeichnete; es brachte nur die Hälfte wie der de Heem (900 G.). Solche verschiedene Bewertungen sind überraschend und doch natürlich, denn der eine Liebhaber legt den Akzent auf die Celebrität des Malers, ein anderer auf die Provenienz, ein dritter urteilt allein nach der Qualität usw. Von den beiden Porträts unter dem Namen des N. Maes (Nr. 72 und 73) war das erstere das wesentlich feinere und die Preise von 1450 und 405 G. dementsprechend. Die beiden Porträts. Nr. 80 Herrenporträt und Nr. 125 Frauenporträt, beide ein wenig langweilig und nicht von erster Erhaltung, brachten 410 und 1000 G. Das große, figuren- und porträtreiche alttestamentliche Bild von Moeyaert fand wenig freundliche Beschauer, aber doch einen Käufer für den Preis von 740 G. Die etwas harte, aber sehr frisch erhaltene Lagerszene von B. Gael erreichte 420 G. und das hervorragend tüchtige und ganz frisch erhaltene Landschaftsstück von P. Molijn (Nr. 90) blieb bei dem verhältnismäßig niedrigen Preise von 580 G. Das dem P. Moreelse zugeschriebene Mädchenporträt von einer gewissen kräftigen Wirkung, aber nicht besonders erfreulich weder in der Farbe noch in der Auffassung, brachte die überraschend hohe Summe von 4800 G. Die Winterlandschaft von A. v. d. Neer, gut in der Komposition, aber ohne die Feinheiten in der Luft, im Himmel, in der Eisspiegelung, die es wohl ursprünglich besessen hatte, brachte 7800 G., während das wirklich sehr feine Bildchen mit der Feuersbrunst für 5100 G. in den Besitz der Brüsseler Galerie überging. Von den Ostades, die eine Stärke der Galerie bildeten, wurde das malerisch bedeutende Interieur von Adriaen Nr. 108 mit 2550 G. nicht zu teuer bezahlt und das geradezu genial zusammengestrichene Interieur mit den Kartenspielern von Isaac van Ostade sehr preiswert für 1500 G. verkauft. Ein niedliches fein ausgeführtes Interieur mit Soldaten und Gefangenen von der Hand P. Potters ging für 510 G. in eine Karlsbader Privatsammlung über und das malerisch sehr reizvolle und vornehm aufgefaßte Ballfest von A. Palamedesz, aus der Spätzeit des Meisters und nahezu von der Qualität der ähnlichen Stücke im Ryksmuseum und im Mauritshuis wurde für 1275 G. nach Leipzig verkauft. Von den beiden Ruysdaels brachte Nr. 135, ein kerniges, strahlendes Bild 2425 G. (nach Karlsbad), während die grelle, harte Landschaft Nr. 136 nicht mehr als 405 G. erzielte. Das auffällig blonde Seestück von B. Peters (Nr. 117) war wohl mit 650 G. ausreichend bezahlt; das große Seestück von H. M. Sorgh, ein schlichtes, aber kraftvoll dekoratives Gemälde wurde für 2110 G. für das Museum Boymans in Rotterdam angekauft. Das kleine Interieur von J. Steen, gut im Kolorit aber verschwommen in der Zeichnung, ging für 2600 G. in den Besitz von Kleinberger in Paris über. Das Seestück von S. de Vlieger (Nr. 154) schien in der mittleren Luftpartie restauriert, jedenfalls war der Preis von 1225 G. nicht billig. Felix Becker.

Am 14. November wurde durch Frederik Muller & Cie. zu Amsterdam die aus Wien stammende, in aller Stille zusammengetragene

wertvolle Sammlung Ladislaus Bloch versteigert. Sie enthielt unter anderen die zwei Bildchen von Andries Both, die im ersten Bande dieser Blätter beschrieben sind. Beide zusammen erzielten nur 150 holländische Gulden. A. Brouwer: Rauferei brachte 1650 G., Bilder in der Art des Canaletto gingen auf 1700 und 2000 G. Dem G. Dou zugeschrieben: Les adieux du héros, brachte 1275 G., ein Bildnis, angeblich von Gov. Flinck, 900 G., ein Luca Giordano 1400 G., eine Kölner Stadtansicht in der Art des J. v. d. Heyden 740 G., ein Reiterbildnis von Thomas de Keyser 4000 G., ein Stilleben von C. Lelienbergh 660 G., ein Bildnis der Dutches of Cleveland von P. Lely 1500 G., zwei N. Maes, zusammen 1375 G., ein früher Vlaame (Nr. 38) 2300 G., ein früher Holländer (Nr. 41) 3200 G., ein mittelgroßer J. M. Molenaer 1500 G., Herm. v. d. Myn, Amnon und Tamar (ein Gemälde, das im I. Bande meiner Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen besprochen ist) 480 G., ein Naiwincx, der nach meiner Vermutung aus der Wiener Sammlung Remi van Haanen stammt, 380 G., ein Nanteuil 1750 G., ein Brandbild von E. v. der Poel nur 140 G., ein guter J. Az. Ravesteyn 1725 G., ein Atelierbild, als Rubens katalogisiert, nur 2500 G., ein Blumenstück von D. Seghers aus dem Jahre 1640 erzielte dagegen 2425 G., ein Tiepolo 8400 G., ein großer Balthasar van Veen (wohl das Bild, das jahrelang im Besitz der Wiener Kunsthandlung Miethke war) 2000 G., ein signierter Elias Vonck 500 G., ein nicht signierter R. v. Vries 260 G., ein Bildnis von J. Weenix aus dem Jahre 1688 800 G., ein Wynants von 1667 2000 G., Bilder von R. Nooms, gen. Zeeman, 300 und 600 G. Ein Doppelbildnis, Mutter und Kind oder Tante und Neffe (Nr. 40), als unbekannter Italiener katalogisiert, scheint mir nach der Abbildung ein Werk der Sofonisba Anguissola zu sein. Es wurde bis 500 Gulden gesteigert. Der gegenwärtige Besitzer wird höflichst ersucht, sich zu melden.

Wien, Liquidationsauktion der Sammlung Alexander Fleischner im Kunstsalon Pisko am 27. und 28. November. P. Balten: Chirurgische Operation 820 K, Leandro Bassano: Bildnis eines Prokurators 1380 K (Rud. Kahler), Beerstraaten: Eislaufbild 302 K (Zweig), C. Bega: zweifiguriges Bildchen 520 K (Matsvanszky), dem Blankhof zugeschrieben: Marine 52 K (Prof. Matsch), Breenbergh: Landschaft 340 K (Schröfl), M. v. Cleve: Bauernwirtschaft 1010 K (George Weiß), G. Cocques: Damen im Freien 1060 K, Cuylenborgh: Landschaft mit Nymphen 680 K (Dr. Gaber), P. Horemans: Triktrakspieler 370 K (Prof. Urbantschitsch), Van Kessel: Stillleben 176 K (Prof. Urbantschitsch), P. Lely: Damenbildnis 2100 K (Baron Isbary), Lungelbach: Hafenbild 1060 K (Matsvanszky), Marieschi: Landschaft 200 K, dem G. Mazuola zugeschrieben: Ecce homo 100 K (Gräfin Amadei), Peter Neefs: Kircheninneres 510 K (Schröfl), dem Netscher zugeschrieben: Bildnis in Landschaft 600 K (Sekretär Spiegel), J. v. Ostade: Bauernstube 1220 K (Matsvanszky), florentinisch, dem Pontormo zugeschrieben: Heilige Familie 800 K (Dr. Gaber), dem Restout zugeschrieben (wohl Vestier): Damenbildnis 1020 K (kais. Rat Dr. Theodor Friedmann), angeblich Sassoferrato: Engel 490 K (Dr. Paul Hellmann), dem W. Stom zugeschrieben: Marine 1000 K (Museum zu Leyden), J. B. F. de Troy: Karls V. Aufnahme ins Kloster 1760 K (Louis Brettauer), dem J. v. de Velde zugeschrieben: Stilleben 840 K (George Weiß), venezianischer Meister: Knabenbildnis 1230 K (Dozent Dr. Freud), R. Vries: Winterlandschaft 460 K (Baurat Fröhlich), Jan Weenix: Porträt eines jungen Mannes 250 K (J. J. Lichtmann), dem Pieter Wouwermann zugeschrieben: Reitergesellschaft 1200 K (Dr. Thorsch), Lazaro Sebastiani: Madonna 470 K (Prof. Matsch). In der vorigen Lieferung sind einige Gemälde der interessanten und wertvollen Sammlung abgebildet und besprochen worden. Zu den nur abgebildeten Stücken von Ormea und Asselyn bringe ich nächstens einige Beiträge.

Bei Gelegenheit der Versteigerung des Nachlasses C. J. Wawra in Wien wurde aus anderem Privatbesitz Makarts Bacchantenfamilie verkauft, das berühmte Bild, das zuerst 1889 im November ausgestellt war (im Österreichischen Kunstverein) und das eine Zeitlang der Galerie Henneberg in Zürich angehört hat. Es brachte 21.400 K und ging in eine Privatsammlung nach Bukarest. Rudolf Alt wurde bei derselben Auktion gut bezahlt. Das Aquarell mit der Piazza Navona ging auf 3600 K, andere große Blätter brachten 3220, 3200, 2400, 1840 und 1600 K.

Hohe Preise wurden erzielt bei der Vente Cronier in Paris am 4. und 5. Dezember, wo für Fragonard „Billet doux“ 420.000 Franken, für seine „Liseuse“ 182.000 Franken eingenommen wurden.

BEVORSTEHENDE GEMÄLDE-VERSTEIGERUNGEN.

In Amsterdam kommt durch H. G. Bom vom 20. bis 22. Dezember eine höchst mannigfaltige Sammlung von Zeichnungen, die Schiff-

fahrt und Seewesen betreffen, unter den Hammer.

Im Laufe des Jänners 1906 soll durch die Firma C. J. Wawra die Kunstsammlung des verstorbenen Dr. Alois Spitzer zur Versteigerung gelangen. Das Ableben des genannten Sammlers wurde vor einiger Zeit in diesen Blättern gemeldet.

FLORENT WILLEMS.

Wenige Tage vor dem 28. Oktober starb zu Neuilly der 83jährige Maler Florent Willems, den die jüngste Generation nur wenig kennt, der aber in den 1860er, 1870er und 1880er Jahren geradewegs eine Berühmtheit war. Einiges Aufsehen hatte er schon 1843 gemacht mit dem Gemälde: „Graf Egmont und sein Geheimschreiber." Es gelangte in die Sammlung Stroußberg und später in die Hände Plachs in Wien. 1844 folgte das vielgenannte Bild „La fête des arbalétriers", das in die Sammlung Van Praet überging. Dorthin kam auch „La veuve" von 1853. Ein früher entstandenes Bild mit der Jahreszahl 1851 „Beim Juwelenhändler" ging nach Österreich und wurde vom Architekten Baron Heinrich von Ferstel gekauft. Es befindet sich noch heute bei dessen Witwe in Wien. Das Bild mit dem Seidenladen von 1855 wurde von Kaiser Napoleon III. gekauft. „Der Besuch" von 1857 kam in die Wiener Sammlung Baron Klein von Wiesenberg, aus der es 1883 verkauft wurde. Auch ein vorzügliches überaus sorgsam durchgebildetes Werk von 1859 „Stürmische Liebesbewerbung" ging nach Wien, wo es 1879 in der Versteigerung Lustig und 1889 auf einer gemischten Feilbietung (aus Besitz Lustig, Föst, Hertz und Baron Warsberg) gesehen wurde. Auch in den Sammlungen Gsell, Meyer Alsó-Ruszbach, Eggers und in der Nachlaßversteigerung Kaeser kamen Werke von Willems vor. Eine Ölskizze mit Widmungsinschrift von unserem Meister kam beim Nachlaß Pettenkofens zum Vorschein. In einer Sedelmeyerschen Auktion in Wien 1872 wurde „Das Gebet der Mutter" ausgerufen. Die Vente John W. Wilson in Paris 1881 brachte „La diseuse de bonne aventure" unter den Hammer. Zahlreiche andere Werke des langlebigen und keineswegs unfruchtbaren Malers sind mir zum Teil aus eigener Anschauung, zum Teil nach Abbildungen, Beschreibungen und Erwähnungen bekannt. Brünn besitzt einen Willems im Franzensmuseum und einen zweiten in der städtischen früher Gompertzschen Galerie. Der Name ist auch in der Hamburger Kunsthalle und in der Galerie Steengracht im Haag vertreten. In mehreren Wiener Privatsammlungen sind Werke von Willems zu sehen, z. B. in der Sammlung Ludwig Lobmeyr und Baron Gustav Springer.*)

Es wäre nicht ganz leicht, ein Verzeichnis der mannigfach verteilten Werke zusammenzustellen, von denen übrigens die meisten ohne Zweifel würdig wären, gelegentlich aus ihren Verstecken hervorgesucht zu werden. Florent Willems war allerdings eine Art Nachzügler der holländischen Feinmaler des 17. Jahrhunderts, doch verfügte er dabei dennoch über so viele Eigenart, daß Aussicht vorhanden ist, seinen Namen dauernd in der Kunstgeschichte verzeichnet zu sehen.**) Wer sich über die Feinmaler des 19. Jahrhunderts klar werden will, wird einen Willems nicht übergehen dürfen.

BILDLICHE DARSTELLUNGEN DES SCHLITTSCHUHLAUFENS.

(Statt einer Antwort im Briefkasten.)

Schon wiederholt mußten in diesen Blättern ganze Abhandlungen auf wenige Zeilen zusammengepreßt werden, um in der Beantwortung weitgreifender Fragen wenigstens guten Willen zu bekunden. So geht es auch diesmal mit den Auskünften über die bildlichen Darstellungen des Schlittschuhlaufens. Nach meiner Schätzung gibt es viele hunderte von Gemälden und Kunstblättern verschiedener Art, die hieher gehören. Das älteste Blatt, das mir bekannt geworden ist, findet sich in einem Inkunabeldruck aus dem Jahre 1498 und zwar als fünfter Holzschnitt in der „Vita alme virginis lijdwine de Schiedam". Das Buch ist überaus selten, und ich habe deshalb das Blatt mit der Eislaufdarstellung 1881 sorgfältigst gebaust. Danach die Abbildung auf S. 148. Über Lydwine, ihren Sturz auf dem Eise und die wunderreiche Krankengeschichte müssen Sie sich die

---

*) Noch andere genannt in W. Freiherr v. Weckbeckers Kunsthandbuch für Österreich und Lützows Kunstchronik XXIV, 502.

**) Die Nachschlagebücher für die Kunst des 19. Jahrhunderts kennen seinen Namen fast alle. Vgl. auch „Jubiläumsfestnummer der Kaiserlichen Wiener Zeitung" 1903, S. 51 (Armin Friedmann). Nennenswerte Nachrufe sind erschienen im „Journal des arts" (1905, Nr. 70 vom 28. Oktober), in der „Chronique des arts et de la curiosité" vom 4. November, und „Erinnerungen an F. Willems" werden mitgeteilt in der Vossischen Zeitung vom 3. November 1905. In der älteren Kunstliteratur, namentlich in den Zeitschriften, Ausstellungsverzeichnissen und Versteigerungskatalogen ist vieles über F. Willems zu finden.

hagiologische Literatur aufschlagen. Das Fest dieser Heiligen fällt auf den 14. April. In Stadlers Heiligenlexikon steht sie als Benedicta Lydwyd verzeichnet. Surius „De probatis sanctorum historiis“ (Köln 1581, Bd. VII, S. 278 ff.) ist unter anderem zu beachten in der nicht unbeträchtlichen Literatur, die sich an die genannte Heilige knüpft. Ein koloriertes Exemplar der erwähnten Inkunabel von 1498 befindet sich im Museum zu Haarlem. Eine leidliche Nachzeichnung ist reproduziert in dem Buche von J. van Buttingha-Wichers: „Schaatsenryden“ (s' Gravenhage, W. Cremer, 1888, S. 81). Daß sich bei den Brueghels gelegentlich Schlittschuhläufer dargestellt finden, muß Ihnen schon bekannt sein. Gewiß nicht häufig ist das Blatt mit der Signatur „Fecit Petrus vander Borcht 1559“ aus dem Verlag des bartolomeus de Mompere in Antwerpen. Es stellt Spiele auf der zugefrorenen Schelde bei Antwerpen dar. Gar kurios ist der Stich mit den Affen auf dem Eise, ein seltener Stich von demselben V. d. Borcht (Abbildung bei Buttingha-Wichers). Falls Sie Gelegenheit haben aufzuschlagen „Die nieuwe Chronycke van Brabant“ aus dem Jahre 1565, finden Sie auf S. 443 einen Holzschnitt, der „Antwerpia“ darstellt mit einem Feste auf dem Eise. Vorne das linke Scheldeufer, im Hintergrunde die Stadt. Soweit man unterscheiden kann, sind es Schnabelschlittschuhe, die benützt werden. Bogenläufer, die „Auswärtsbogen“ ausführen würden, werden auf diesen alten Darstellungen noch nicht, oder nicht in ganz deutlicher Darstellung vorgefunden. Aus dem 18. Jahrhundert sind mir solche bekannt, doch kann ich Ihnen ohne neuerliche methodische Studien eine bestimmte Zeitgrenze für die Darstellung des „Auswärtsbogens“ nicht angeben. Schlittschuhe in großem Maßstabe werden wiedergegeben auf dem lustigen, dramatisch aufgefaßten Blatte, das 1570 in H. Cocks Verlag erschienen ist und das rechts unten die Signatur des Hans Bol aufweist. Suchen Sie etwa auch bei Jacob Grimmer, der Winterbilder gemalt hat (eines von 1577, freilich ohne Schlittschuhe, in der Galerie zu Budapest). Schlittschuhe mit Schnabel und solche mit spitzigem Vorderende bei D. Vinckboons. Langschnäbelige Schuhe auf einem der Monatsbilder von Maerten von Heemskerk.



Nachbildung des Holzschnittes in der „Vita alme virginis lijdwine de Schiedam“ von 1498.

Eine gute Radierung (Gefrorener Fluß mit zahlreichen Schlittschuhläufern) ist die mit der Signatur „H. Breckerveld. f. 1626“. Begreiflicherweise werden Sie hauptsächlich

in der flandrischen und holländischen Kunst nachzusuchen haben. Ein Frühwerk des Van Goyen, auf dem sich unter anderen Figuren auch Eisläufer vorfanden, ist im II. Bande dieser Blätter schon abgebildet worden. Anbei gebe ich noch die Abbildung eines signierten Roelof Jansz van Vries, der bei der Versteigerung Alexander Fleischner vor kurzem an Herrn Baurat F. Fröhlich verkauft wurde. In der holländischen Malerei können Sie lange Reihen von einschlägigen Werken auffinden; nicht zu übersehen der Rembrandt der Kasseler Galerie, ferner die Adriaen v. d. Venne, Es. v. d. Velde, Avercamp, Klaes Molenaer, Heeremans, Salomon Ruysdael, Egb. v. d. Poel, Dubbels, Adriaen van de Velde, A. v. d. Neer, Isaak v. Ostade. Ich kann Ihnen reiches Material zur Verfügung stellen, falls Sie nicht vor der Mühe zurückschrecken, allen notierten Meistern in den Galerien, Kupferstichsammlungen und in der Literatur nachzugehen. Alte deutsche Darstellungen des Schlittschuhlaufens sind viel seltener als die niederländischen, und in der italienischen Kunst gehören sie zu den größten Seltenheiten (ein Bild von geringem künstlerischen Wert im Museo Correr zu Venedig).



Roelof Jansz van Vries: Winterlandschaft. (Wien, Sammlung Fröhlich.)

Die französische Kunst liefert uns verhältnismäßig wenige Beispiele. Immerhin sind Namen wie Watteau, Boucher, Lancret zu nennen.

Mit der ungeheueren Ausbreitung und sportmäßigen Ausübung des Eislaufes während des 19. Jahrhunderts geht begreiflicherweise auch die Menge der Darstellungen ins Breite. Der Humor bemächtigt sich, wie schon früher einmal in den Niederlanden, der Sache. Ein vormärzliches Beispiel ist die Lithographie von Jos. Danhauser „Die Schlittschuhläufer“ (Andresen IV, S. 216, Nr. 11).

Die Eislaufbilder in den Witzblättern des 19. Jahrhunderts sind wohl kaum zu überblicken, so zahlreich treten sie auf. Als Beispiel sei Ihnen eine launig erfundene Zeichnung von Leopold Müller angeführt „Billardstudien auf dem Eise“, die 1864 in Waldheims illustrierten Blättern (Wien) veröffentlicht wurde.

Die Sportliteratur müßte mit Ausdauer durchsucht werden. Nur als Andeutung nenne ich Ihnen „The illustrated Sporting and Dramatic News“ vom Dezember 1881, vom Jänner 1882 und die allgemeine Sportzeitung vom Jänner 1888. Wie Sie schreiben, hat Sie ein Bild von Dillens auf den Gedanken gebracht, nach Darstellungen des Schlittschuhlaufens zu fragen. Es sind wohl die „Patineurs“ der Brüsseler Galerie von Adolf Dillens, die Sie meinen. Da hätten Sie ja den „Auswärtsbogen“ mit guter Beobachtung dargestellt. Ich kenne das Bild selbst und die Reproduktion, die im Februar 1883 in „Über Land und Meer“ gestanden hat, ganz abgesehen von neueren Nachbildungen. Andreas Achenbach hat auch ein beachtenswertes Bild mit Eisläufern gemalt. Es gehört der königlichen Sammlung zu Hannover. Ein derlei Gemälde von R. Zimmermann in der großherzoglichen Residenz zu Oldenburg. Schelfhout und Stademann sind Ihnen schon aufgefallen, und von W. v. Kaulbachs „Goethe auf dem Eise“ scheinen Sie sehr gefesselt worden zu sein. Nebstbei bemerkt, hat auch Paul Thumann einen „Goethe auf dem Eise“ gezeichnet (in den Illustrationen zu: Wahrheit und Dichtung).

Schaue ich auf all die noch unbenützten Blättchen hin, die um mich her liegen und die noch so viele weitere alte und neue Künstler nennen, so muß ich wohl mit der Frage schließen: Wie viele Jahre wollen Sie an die Sache wenden, wenn Sie das Thema gründlich durcharbeiten wollen?

BRIEFKASTEN.

Mehreren Fragenden: Gegenwärtig bin ich zu sehr abgehetzt, um mich auf neuerliche Studien zum Zwecke der Beantwortung von Briefen einlassen zu können. Es liegen noch sehr viele alte Briefschulden vor mir, die vorerst abgetragen sein wollen. Etwas Geduld wird erbeten.

... In bezug auf die Auskünfte, die Sie wünschen, habe ich mich an den bekannten Fachmann Emerich Kastner in Wien gewendet, der mir Folgendes gütigst zur Verfügung stellt. Grundlegend für die Theorie der orthochromatischen Bilderaufnahmen sind die Abhandlungen von Prof. Dr. H. W. Vogel: Photochemie und Beschreibung der photographischen Chemikalien (Berlin, 1890), S. 277 bis 288, Die optischen Sensibilisatoren; — von Doktor Adolf Miethe: Lehrbücher der praktischen Photographie (Halle a. S., 1896), S. 352—373, Orthochromatische Photographie bei künstlichem Licht; — von Dr. Josef Marie Hofrat und Prof. Eder: Die Photographie mit Bromsilber-Gelatine (Halle 1890), S. 337 bis 343, Darstellung der orthochromatischen Platten. — Wertvoll das Kapitel über Chemie der Benzolderivate in (Ed.) Valentas Photographischer Chemie (Halle 1899), S. 308—412, insbesondere: Für die Aufnahmen mit orthochromatischen Platten, respektive der Expositionszeiten und Hendenöffnungen sind sehr wertvoll die jeder Illustration beigefügten Notizen in Emil Terschaks: Die Photographie im Hochgebirge. — Ferner Dr. W. Benker: Lehrbuch der Photochromie (Schmidt in Berlin). Über die Anwendung der orthochromatischen Platten sind noch hervorzuheben Dr. A. Miethes Künstlerische Landschaftsphotographie (Halle 1897), S. 109—113: Farbenempfindliche Platten. Bestes Werk: Englisch Dr. Eugen: Photographisches Kompendium. Selbststudiertes Werk über orthochromatische Photographie: Die Farbenphotographie von Dr. E. König (G. Schmidt, Berlin), und Prof. Dr. H. W. Vogel: Die Photographie farbiger Gegenstände in den richtigen Tonverhältnissen. (G. Schmidt, Berlin.) Vorzügliche orthochromatische Platten. Erste Hersteller Atout & Tailfer, jetzt Ultra Rapidplatten von Langer & Co. (in Wien, III.). Silbereosinplatten von Perutz. Agfa Chromoplatten der Anilingesellschaft in Berlin. Orthochrom-Films der Kodak-Compagnie.

Herrn RR. in ... M.... Gibt es wohl etwas Ungereimteres als bei Kunstwerken nur ein aut, aut annehmen, als ob es nur wahrhaft gute und wahrhaft schlechte Arbeiten gäbe? Jedenfalls ist mir Ihre gewissenhaft unterscheidende und vielfach abstufende Ästhetik viel wertvoller, als ein gedankenlos hinausgeschleudertes Aut-aut, das Sie in Ihrem Briefe mißbilligen.

Frl. M.... in B. Die von Ihnen gewünschten Bilder aus der Wiener Sammlung Figdor sind schon klischiert, doch bin ich mit der Ausarbeitung des Textes noch nicht fertig geworden.

Fr. S. in B. P. Ich arbeite längst nicht mehr fürs Dorotheum und kann Ihnen nicht Bescheid sagen. Man wird Ihnen übrigens gewiß im Amte selbst genügende Auskunft in Ihrer Verkaufsangelegenheit erteilen können.

Frau R. in M. Das Bild in Verona, das ich im 6. Heft andeutungsweise erwähnt habe, befindet sich im Museo civico als Nr. 248. Es stellt eine heilige Sippe dar und ist eine niederländische Kopie von 1546 nach einem Raffaelschüler. Der Autor ist gewiß in der Gruppe Lambert Lombard, Floris und V. Sellaer zu suchen. Zu Sellaer ist auch zu berücksichtigen, was W. Schmidt im Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 342 sagt. Schmidt vermutet, Sellaer sei derselbe Maler, der als Vincent Zellaer 1544 in einer Mechelner Urkunde vorkommt. (Hiezu Neeffs: Histoire de la peinture à Malines, S. 503.)

Frau D... in W. Um die Querschnitte von Wasserwellen festzuhalten, habe ich in meiner Studentenzeit benetzbare Tafeln rasch eingetaucht und wieder emporgehoben. Die Linien der Begrenzung wurden mittels Kreide rasch nachgezogen. Es zeigte sich, daß diese Linien stets viel flacher verliefen, als sie nach der gewöhnlichen Annahme und nach den bildlichen Darstellungen hätten verlaufen müssen. Die Form der Glanzlichter versuchte ich in den Formen der Nachbilder festzuhalten, die sich auch bei raschem Hinsehen auf grell beleuchtete, bewegte Wasserflächen einzustellen pflegen. Ich habe diese Studien seither ruhen lassen und finde nun einen veränderten Stand dieser Angelegenheit, die Sie besonders interessiert. Neuere Veröffentlichungen über ähnliche Fragen benützen den Stereokomparator, über den Sie sich aus einer Arbeit von W. Laas unterrichten können. Bibliographische Angaben sind zu finden in einem ganz vor kurzem veröffentlichten Artikel von Laas in der „Zeitschrift des Vereines deutscher Ingenieure“ (Band 49, Heft 49).

Druck von Friedrich Jasper in Wien. — Klischees von der „Graphischen Union“ und Angerer & Göschl.
Preis dieses Heftes 1 K 20 h = 2 M. — Für unverlangte Beiträge wird keine Bürgschaft geleistet.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON

Dr. TH. v. FRIMMEL

- ZUSCHRIFTEN AN - DEN HERAUSGEBER ZU RICHTEN NACH WIEN, IV. SCHLÜSSELGASSE 3.

II. Band. ZWEITES WINTERHEFT 1906. Heft 8.

BILDER VON SELTENEN MEISTERN IN DER SAMMLUNG MALLMANN ZU BLASCHKOW.

Würde es sich in der Kunstwissenschaft nur um das ästhetisch Höchste handeln, so bliebe diese Disziplin auf die unzweifelhaft bestimmbaren besten Werke der Künstler ersten Ranges beschränkt. „Ästhetisch" in dem Sinne des Wohlgefallens oder Mißfallens wäre freilich einer unendlichen, unfaßbaren Abwandlung fähig; nähme man aber das „Höchste" in einem mehr festen, rein künstlerischen Sinne, so bliebe bald nur eine Reihe von verhältnismäßig wenigen Kunstwerken übrig, die in jeder erdenklichen Beziehung von einem reifen Urteil als vorzüglich erklärt werden könnten. Das subjektive Belieben wäre dann nahezu gänzlich unterdrückt. Nun greift aber in alle Angelegenheiten der Kunst fast in gleichem Maße wie in die Fragen des Lebens der Geschmack des Einzelnen gar mächtig ein, und es ist eine hohe Wette zu gewinnen, daß beim ewigen Wiederkäuen der „höchsten" Meisterwerke nahezu alle beteiligten früher oder später von einer merklichen Langweile, ja sogar von Widerwillen befallen würden. Zur Zeit des Raffaeljubiläums 1883 hörte man klagen: Um Himmelswillen, nur keine Belle jardinière, keine Madonna im Grünen mehr. Die „Meisterwerke" der Galerie in x oder y sind auch gewöhnlich schon so oft abgeleiert, so oft vertintet, so oft literarisch abgekocht worden, daß man sich nicht ohne Behagen den Veröffentlichungen zuwendet, in denen über das A B C des seligen Lübke mit Tatkraft hinausgeschritten wird. Die angeblich so weise Beschränkung auf das Beste vom Besten müßte rasch zu einer Erstarrung des Faches führen, die in weiten Strecken auch schon eingetreten ist. Wir leiden alle unter diesen Zuständen, die weder den Geschmack dauernd befriedigen können, noch der Wissenschaft dienen. Eine unglaubliche Verflachung stellt sich ein. Aus dem Gekräusel sanfter Wellen der Oberflächlichkeit ragen aber noch Inseln ehrlicher Forscherarbeit heraus, auf denen ebenso eine feinere Erkenntnis der großen Meister, wie ein kritisches Studium der kleinen gepflegt wird. Man sucht nach entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhängen. Dabei zeigt es sich, daß die künstlerischen Vorfahren der großen nicht selten recht kleine Meister gewesen. Auch beim Studium der Ausbreitung großer Kunstbewegungen trifft man allewege auf Werke, die kleineren, ja ganz kleinen Künstlern ihr Dasein verdanken. Die großen Linien der Kunstgeschichte werden durch das Leben und Schaffen der kräftigsten Talente bestimmt.*) Daß wir unseren Geschmack an den Werken der Großen zu bilden haben,

*) So leitete ich 1900 meine Reihe „Bilder von seltenen Meistern" ein in H. Helbings „Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel" Heft I.

ist nicht zweifelhaft. Aber auch die Größten sind nicht vom Himmel gefallen. Mit tausenden von Fäden hängen sie an kleinem und kleinstem. Soll irgend ein Zusammenhang ein wenig klar werden, so fordert die Kunstwissenschaft Kenntnisse über die Dii minorum gentium unter den Künstlern. 1895 wies Berenson in der „Revue critique d'histoire et de littèrature"*) auf die Notwendigkeit hin, die sekundären Meister nach Möglichkeit zu studieren. Diese Notwendigkeit ergibt sich auch aus den Anforderungen der Kennerschaft. Nur die wenigsten alten Arbeiten der künstlerischen Führer sind unanfechtbar beglaubigt. Nach tausenden zählen die richtig oder auch unrichtig benannten Giorgione, Tizian, Sebastiano del Piombo, Veronese, Perugino, Raffael, Velasquez, Murillo, Dürer, Rubens, Rembrandt, Holbein, Bilder für deren Benennung man nur allein auf Gründe der Kennerschaft angewiesen ist. Woher soll nun diese Kennerschaft kommen, wenn die Werke der vorbereitenden Meister, der Lehrer und anregenden Zeitgenossen, der Schüler, Nachahmer, Kopisten, Fälscher von vornherein bei Seite geschoben werden, weil sie gewöhnlich in diesem oder jenem Punkte hinter den vorzüglichen Leistungen der größten zurückbleiben?



Willem Ormea und A. Willaerts: Strand mit Fischen. (Blaschkow, Galerie Mallmann.)

Die großen Namen pflegen im Laufe der Zeiten die kleinen aufzufressen, wovon die Vergleichung der älteren und neueren Reiseführer gute Beispiele liefert. Die Bilder von Meistern geringen Ranges, die in den alten Guiden verzeichnet stehen, hängen gar oft noch an denselben Stellen der Kirchen, wo sie ehedem hingen, aber sie werden in späteren Beschreibungen übergangen, oder sie erscheinen mit mißverstandenen

*) XXIX. Jahr, Nr. 6 vom 11. Februar 1895.

Namen, oder auch werden sie auf irgend einen Künstler bezogen, der sich größeren Rufes erfreut, als der wirkliche Autor. In den Museen, wo ja doch an manchen Orten die Wissenschaft zu Wort kommt, ist das freilich anders. Dort wird mit Aufmerksamkeit auch nach den Parallelmeistern der großen geforscht und nach den Trabanten der Malerfürsten. Einige Theoretiker beachten die Entstehung einer künstlerischen Bewegung, auch wenn sie an unscheinbaren Werken namenloser Verfertiger zum Ausdruck kommt. Solche Studien vertiefen dann auch das Verständnis der großen Meister, erleichtern ihre Wertschätzung und erhalten den Blick viel frischer, als wenn er ununterbrochen auf glänzenden Namen ruht. Die großen Meister erhalten dadurch mehr Relief, daß sie mit bestimmten ihnen verwandten Künstlern verglichen werden.



Arent Arentsz: Landschaft mit Fischern. (Blaschkow, Galerie Mallmann.)

Wollen wir dann auch nicht übersehen, daß auch Meister von geringerem Ruf in guten Stunden sich geradewegs selbst übertroffen haben, und daß es wenig genannte Künstler gibt, die durch Ungunst der Umstände trotz höchster Begabung nur zu geringer Schätzung durchdringen konnten. Hercules Seghers war so einer, der von seiner Mitwelt nicht verstanden worden ist. Jean François Millet ist in dieser Beziehung typisch. Ein wenig denkt man auch an Manet und Pissarro.

Endlich die Sammler. Die können doch aus hundert Gründen nicht immer das beste vom besten erwerben. Gerade die kostbarsten Stücke sind mit wenig Ausnahmen in festen Händen. Der mannigfache Geschmack der Sammler läßt sie in allen möglichen Winkeln der Kunst nachspüren und auf Gebieten sammeln, die untereinander gar nicht

recht zu vergleichen sind. Und dabei stoßen sie auf vorzügliche Werke von Künstlern, die in den gewöhnlichen Handbüchern überhaupt gar nicht vorkommen. Das freut sie, denn solche Werke sind viel leichter zu ergattern, als die vielbesprochenen Namen. Viele denken auch: Ich erwerbe lieber ein unzweifelhaft echtes Stück von geringem Ruf, das für seinen Namen wenigstens vorzüglich ist, als ein zweifelhaftes geringwertiges Bild von einem Maler klingenden Namens.

Gedankenverbindungen dieser Art veranlaßten mich seit Jahren, auf die „seltenen" Meister neben den großen zu achten. Meine gesammelten Notizen auf diesem Gebiet sind noch zum größten Teil unveröffentlicht geblieben. Einiges wurde in Helbings Monatsberichten mitgeteilt; von anderem haben die bisher ausgegebenen Hefte der „Blätter für Gemäldekunde" an vereinzelten Stellen berichtet. Es sind zumeist Bausteine zu einzelnen Kapiteln einer großen Geschichte der Malerei. Da ich eine solche wohl nie vollenden werde, trage ich kein Bedenken, einzelne Skizzen und Studien auf dem angedeuteten Gebiete bei Gelegenheit zu veröffentlichen.

Eine solche Gelegenheit bietet sich nun dadurch, daß Herr Gaston Ritter von Mallmann mir eine Reihe vorzüglicher Aufnahmen nach Gemälden seiner Sammlung freundlichst zur Verfügung stellt. Die Galerie Mallmann enthält Bilder von hohem Rang. Unter denen, die ich aus eigener Anschauung kenne, ist mir das Bildnis eines weißbärtigen, alten Mannes mit schwarzer Mütze das liebste, das seine Benennung Sebastiano del Piombo vollkommen rechtfertigt und in künstlichem Sinne einem Raffael nahe kommt. In anderem Zusammenhange soll es abgebildet und besprochen werden. Manchen Lesern ist es wohl als das wertvollste Bild der Wiener Sammlung Giuseppe Bossi in freundlicher Erinnerung. Auch von anderen Gemälden großer Meister in Mallmanns Sammlung dürfte künftig noch zu sprechen sein, doch mag heute die Betrachtung der Seltenen vorwiegen.

Als ersten Seltenen wähle ich den Utrechter Maler Willem Ormea, da ich den Abnehmern dieser Blätter ohnedies eine Erörterung über diesen Meister schulde. Ein signiertes Bild des Ormea aus der Sammlung A. Fleischner war im 6. Heft abgebildet worden. Es war links unten bezeichnet „W. ORMEA. F" (dunkelbraune Züge). Die graulich gefärbten Seebewohner, die im Vordergrunde des Bildes dargestellt sind, zeigen eine verhältnismäßig glatte Behandlung, wogegen die bewegte See im Hintergrunde in viel rauherer Weise gemalt ist. Ohne Zweifel haben zwei verschiedene Künstler an dem Bilde gemalt, an den Fischen Ormea, an den Wellen einer der Maler Willaerts, wie es scheint einer der beiden A., das ist Adam oder Abraham Willaerts. Man kennt von diesen zwei Willaerts ganze Reihen sicherer Werke, die alle in naher Stilverwandtschaft zu dem gemalten Wasser auf dem Fischbilde der Sammlung Fleischner stehen.*) Was

*) Zu den Willaerts, Adam, Abraham, Isaac und Cornelis bitte ich einzusehen die Literatur, die bei Woltmann und Woermann in der Geschichte der Malerei (III, 404 ff.) genannt ist, und die Kataloge der Galerien, auf die dort hingewiesen ist. Überdies den „Catalogus der Tentoonstelling van oude Schilderkunst te Utrecht" (Typogr. J. v. Boekhoven, Utrecht 1894), wo signierte Bilder von vier Malern Willaerts beschrieben sind. Ferner vergl. „Oud Holland" V, VIII, XI (ein Seestück von Adam Willaerts wird 1649 auf 39 Gulden geschätzt), XIV (Erwähnung zweier Bilder von 1640 in der Galerie G. Mansi zu Lucca), XVII (De Groot gegen eine Zuschreibung im Ryksmuseum), XIX (Bredius gegen eine Zuschreibung in Amiens), XXI (Erwähnung von Bildern der Willaerts in einem Utrechter Inventar von 1693. Schätzung je auf einige Gulden, W. Martin). Siehe auch Riegel: Beiträge zur

aber noch schwerer wiegt als die Stilvergleichung allein, ist der Nachweis, daß Ormea und Willaerts wirklich gemeinsam gearbeitet haben. Das Bild der Sammlung Mallmann ist in dieser Hinsicht beweisend. Denn es ist auf der Swarde des kleinen Schiffes rechts signiert: „A. Willaerts" und trägt überdies vorne unten die Bezeichnung „W. ORMEA · F·". Darunter die Datierung „1656". (Leinwand, Breite 1·03, Höhe 0·70.)

Den Vornamen des A. Willaerts, der die bewegte See des Bildes bei Mallmann gemalt hat, möchte ich nicht mit Bestimmtheit nennen. Nur vermutungsweise wird Adam, so heißt der ältere Willaerts, vorgeschlagen. Die Pinselführung ist frei und ziemlich breit. Von Abraham Willaerts kenne ich ein Werk aus dem Jahre 1650, das in einer sehr kräftigen Technik etwas anders als das Bild bei Mallmann gemalt ist. Es ist das Bild mit der Stadt am Fluß, das in der Sammlung Schubart war und nach deren Versteigerung zu Gustav Ritter v. Hoschek nach Prag kam. Deutlich monogrammiert A B (verbunden) und W. Überdies kommt auf dem Bilde die Jahreszahl 1650 vor. (Eine Heliogravüre danach bei H. Pallmann: „Gemäldesammlung des verewigten Herrn Dr. Martin Schubart" 1899.) Nun könnte allerdings Abraham von 1650 bis 1656 seine Weise etwas geändert haben. Näher liegt die Annahme, daß die beiden Stile von 1650 und 1656 zwei verschiedenen A. Willaerts angehören, und zwar der Stil des Bildes von 1650 nachweislich dem Abraham, der des Gemäldes von 1656 vermutlich dem Adam. Zudem dürfte Abraham 1656 nicht in Utrecht, sondern auf dem Lande bei Amersfoort gelebt haben. Danach scheint Abraham 1656 nicht an demselben Ort gewesen zu sein wie Ormea, der in Utrecht wirkte. Indes ist man in solchen Angelegenheiten nicht sicher, so lange nicht reichlicheres Material von Ortsangaben, Jahreszahlen und Bildern vorliegt, als bisher.

Die unzweifelhaften Werke des Adam Willaerts liegen in der Zeit so weit vor 1656, daß Schlüsse, die auf ihnen aufgebaut sind, nicht überzeugen können.*) Bei späteren Werken kann

niederländischen Kunstgeschichte II, 179 f. E. W. Moes: Iconographia batava passim, auch die Kataloge bei Hoet und Terwesten (auch I, 166, 213 und 277). In der Wiener Auktion Pachner von 1814 kam ein A. Willaerts vor (Katalog S. 48). Noch weitere Angaben bei Frimmel: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I, 514 f. — Adam W. ist der ältere (geb. 1577 zu Antwerpen, später in Utrecht tätig, 1620 Dekan, 1664 gestorben). — Der jüngere A. Willaerts hieß Abraham. Er trat 1624 in die Utrechter Gilde ein, 1662 lebte er noch. Abraham war einer der Söhne des Adam Willaerts. Er scheint beweglicher als sein Vater gewesen zu sein, war von 1637 bis 1644 in Brasilien mit dem Grafen Johann Moritz von Nassau. Dann wohnte er nicht in Utrecht, sondern in der Nähe von Amersfoort. 1659 war er in Rom, wo er von der Schilderbent „Indiaen" genannt wurde. Genaues Datum der Geburt noch unbekannt. Er starb 1669 (Oud Holland XIII, S. 48). Abraham malte nicht nur Seestücke, sondern auch Porträte. Solche sind im Katalog des Berliner Vorrats verzeichnet. In der Versteigerung Oldenbarnevelt zu Amsterdam April 1902 kamen vier kleine Admiralsbildnisse von seiner Hand vor. Eines war nach Angabe des Kataloges signiert „A. Will . . .". Eine mit AB (verbunden) Willaerts und 1637 beschriebene Sepiazeichnung: Cimon und Pera steht im Zeichnungenkatalog vom 19. Jänner 1904 (Amsterdam Frederik Muller). — Ein weiterer Sohn des Adam hieß Cornelis. Er wurde 1622 Freimeister. Scheint Figurenmaler gewesen zu sein. — Auch Isaak Willaerts war Sohn des Adam. Isaak wurde 1637 Freimeister. Von ihm kennt man einige Seestücke und eine Landschaft. 1667 restaurierte er die Pilgertafeln des Scorel in Utrecht und anderes.

*) Solche frühe Bilder sind z. B. das mit 1616 datierte gute Bild im Besitz des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein (1873 in Wien Nr. 746, 1895 in Feldsberg), ferner das von 1620 in der Dresdener Galerie. In der Zeit nach 1624, als der Sohn Abraham schon in die Malergilde aufgenommen war, verliert sich die Sicherheit der Zuteilung an Adam Wil-

man aber zwischen Adam und Abraham schwanken. Adam und Abraham Willaerts sind noch nicht einwandfrei gesondert. Vielleicht haben sie auch gemeinsam gearbeitet. Auch Isaak Willaerts kommt bei nichtsignierten Bildern aus der Gruppe in Frage.

Was unseren Ormea betrifft, so ist sein Vorname durch das W in den Unterschriften festgestellt. Er heißt Willem. Ein solcher Willem Ormea ist aus Utrechter Urkunden bekannt.*) Der Maler Marcus Ormea war sein Vater. Seine Mutter hieß Johanna Glabeek. So steht es in einem Dokument von 1664. Überdies wird es aus alten Nachrichten wahrscheinlich, daß die Ormeas auch mit dem Maler Isaak Willaerts zusammen gearbeitet haben. Verheiratet war er mit Johanna van Veen. Ein Bild, an dem er mit D. Stoop, Jac. Muller und einem Willaerts zusammen gemalt hatte, wurde vor Jahren von J. Ph. v. d. Kellen gesehen. Ein anderes mit einer Signatur, die auf Ormea deutet, war 1894 in Utrecht aus Direktors Bredius' Besitz ausgestellt. Unter den mir bekannt gewordenen Gemälden ist das der Sammlung Mallmann das wichtigste. Der Silberton der Fische ist prächtig wiedergegeben, realistisch und doch voll Stimmung. Die Signaturen machen das Werk überdies zu einem sehr beachtenswerten Baustein für die Geschichte der Malerei in Utrecht.

Das unlängst abgebildete Gemälde von Willem Ormea aus der Sammlung Fleischner hatte ein Gegenstück, ohne Zweifel von demselben Ormea. Es war nicht signiert. Seine Beglaubigung liegt in der Signatur des Zwillingsbruders (auf Holz, Br. 74, H. 51). Beide Bilder gelangten an Dr. Heinrich Adler in Budapest.

Ein signiertes Bild des W. Ormea bei Ahn im Haag wird erwähnt in Oud Holland (Bd. XIII, S. 45).

Ein trefflicher Maler, dessen Werke etwas unterschätzt, dessen Studium ein wenig vernachlässigt wird, ist Arent Arentsz. Man kennt ihn gewöhnlich nur so obenhin, daß seine Bilder und Zeichnungen oft mit denen eines Hendrick Avercamp verwechselt werden. Manchen Lesern dürften die Abbildung eines sicheren Werkes und einige Erörterungen über den geschickten Künstler erwünscht sein. Denn sie werden das große Lexikon von Füßli, ihren alten und neuen Nagler, Julius Meyer, Mireur und die Handbücher für Geschichte der Malerei vergebens aufschlagen, wenn sie nach unserem Arentsz suchen. Dagegen finden sie in manchen Sammlungsverzeichnissen einige Anhaltspunkte, so in Haverkorn van Rijsewyks Katalog des Rotterdamer Museums von 1902 (und 1905), in Riemsdyks Katalogen des Ryksmuseums zu Amsterdam und bei Madsen im Kopenhagener Katalog. Kleine Abbildungen nach zwei Werken des Arent Arentsz wurden auf einer der ersten Tafeln des illustrierten Amsterdamer Kataloges von 1904 geboten. Ganz kurz wird der Maler abgetan im neuesten „niederländischen Künstlerlexikon". In Obreens Archief (Bd. VI) war der Name A. Arents aus einer Amsterdamer Urkunde auf einen Adriaen Arentsz bezogen worden, der (nach Obreens Archief IV, S. 279) aus Mecheln nach Delft eingewandert war und dort 1594 Bürger wurde. Doch scheint es, daß die zwei kleinen Bilder, die erwähnt sind, „Wintertgen en somertgen" (Winter und Sommer in kleinem Format gemalt) Landschaften von A(rent) Arentsz waren. Sie wurden 1637 auf 38 Gulden geschätzt. Winterlandschaften von Aver-

laerts. Die Signaturen mit dem gotischen 𝔄 dürften in jenen Jahren bald nach 1624 dem alten Willaerts angehören (Bild in Stockholm von 1627 und eines in Frankfurt a. M. von 1638).

*) Vergl. Muller: Schildersvereeinigingen te Utrecht, passim, und Oud Holland III, 240, XIII, 45, 54, XXI, 205. Katalog der Utrechter Ausstellung von 1894 und Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV, S. 185 ff.

camp waren, wie zur Vergleichung mitgeteilt sei, zwischen 1619 und 1637 mit mindestens 14 und höchstens 75 Gulden bewertet.

Bestimmte Kenntnis von dem Künstler Arent Arentsz hat man erst seit den Mitteilungen, die in Oud Holland der Kunstgeschichte zur Verfügung gestellt worden sind. Die Abstammung dieses Malers aus der weitverzweigten Malerfamilie der Aertsen ist wahrscheinlich, wenngleich nicht sicher. De Roever stellte den ganzen Stammbaum zusammen, aber schloß dabei vorläufig unseren Künstler aus. Arent Arentsz ist vermutlich in Amsterdam 1585 oder 1586 zur Welt gekommen. 1619 nennt er sich 33jährig. Er lebte und malte bis gegen den Oktober 1635. 1619 hatte er sich vermählt, 1635 wird seine kinderlose Witwe in einer Urkunde erwähnt.*) Nach dem Hause, das er bewohnte, wurde er Cabel genannt.

Daneben gibt es aber noch einen zweiten Maler Arent Arentsz, der den Beinamen de Langhe führte. Dieser war Enkel des berühmten Langhen Pier, Sohn des Malers Aert Pietersz. Nach de Roevers Mitteilungen wäre dieser Künstler 1595 geboren. 1616 hat er geheiratet und er scheint 1636 gestorben zu sein. In einer eigenhändigen Unterschrift nennt er sich Arent Arentsz de Langhe. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Bilder die man jetzt auf Cabel bezieht, von Arent Arentsz dem Langen sind. Ein entschiedenes Absprechen wäre in der Angelegenheit übel angebracht. Das Monogramm, das auf den Arentszbildern vorkommt, es ist aus zwei ineinander geschobenen kapitalen A gebildet, enthält keinerlei Zug, der Aufschluß über den Beinamen geben könnte.

*) Vergl. Oud Holland VII, S. 1 ff., S. 10 der Stammbaum, S. 28 ff. die Mitteilungen zu den beiden Arent Arentsz, wozu auch Bredius Beiträge geliefert hat. Vergl. auch III, 58 und überdies Bredius in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. I. 129.

Das Monogramm tritt auch in einer Form auf, bei der die beiden A nur wenig verschränkt, fast nebeneinander geschrieben sind oder so, daß die Buchstaben getrennt nebeneinander stehen. So sieht die Signatur des Bildes in der Sammlung Mallmann aus. Es ist vorzüglich erhalten (Eichenholz, Breite 44, Höhe 30·5 cm).*)



Ary de Vois: Brustbild eines Kriegers in antikisierender Tracht. (Blaschkow, Galerie Mallmann.)

*) Ein merkwürdiges, gutes Bild von einem Mitglied der Familie Aertszen ist mir unlängst untergekommen. Aus einer Sammlung in Lemberg stammend, wurde es mir beim Herrn kaiserlichen Rat Gerisch in Wien vorgewiesen. Es ist mit dem Familienmonogramm, dem Dreizack signiert und trägt überdies auf der Kehrseite in großen alten Zügen ein bisher unbeachtetes altes Monogramm und die Jahreszahl 1637 sowie die etwas spätere Inschrift „LANGHEN PEER. F.“ Nach der Jahreszahl und dem Stammbaum der Malerfamilie zu schließen, dürfte das Bild von Dirk Pieters

Bei Bredius sah ich vor Jahren ein signiertes Eislaufbildchen von Arent Arentsz. Das Monogramm war aus zwei ineinander geschobenen A gebildet.

Vor einiger Zeit befand sich eine Kanallandschaft rechts vorne mit zielendem, knienden Jäger in Oldebarnevelts Besitz (Abbildung bei Johanna de Jongh: Het hollandsche Landschap in ontstaan en wording).

In der Sammlung Preyer in Wien fand ich ein ungünstig gehängtes Uferbild unter fremdem Namen, das ich aus der Entfernung für einen Arent Arentsz angesehen habe.

1891 verzeichnete der Katalog Merlo eine Landschaft von unserem Arentsz.

1904 war ein Bildchen unter dem Namen Avercamp im Wiener Kunsthandel zu sehen. Vorne mitten ein verriebenes Monogramm, von dem man noch ein A unterscheiden konnte.

Daß sich im Ryksmuseum zu Amsterdam, in Rotterdam und Kopenhagen Bilder von der Hand des Arentsz befinden, wurde oben angedeutet.

In Oud Holland werden auch noch Gemälde des A. Arentsz in Altfranken bei Dresden (Sammlung Luckner) und in Antwerpen erwähnt.

Ich vermute, daß ein Aquarell im Ryksmuseum, das in der neuen Veröffentlichung von Handzeichnungen als Avercamp vorkommt, sich als Werk des Arentsz herausstellen wird.

Zur Unterscheidung von Avercamp könnte angemerkt werden, daß Arentsz gewöhnlich etwas derber zeichnete und malte als Avercamp. Sein Farbenauftrag ist dicker. Avercamp pflegt seine Figürchen in den mittleren und fernen Gründen zu verteilen; Arentsz setzt sie gewöhnlich an einer Seite des Vordergrundes zusammen.

Einen halb Utrechter, halb Leydener Künstler von großer Begabung und höchst geschickter Hand, Ary de Vois (sprich Voïs!) wollen wir nunmehr hervorsuchen. Wie er selbst ausgesehen, erfahren wir aus einer signierten Zeichnung in der Albertina. De Vois hat sich in halber Figur dargestellt. Lockiger Künstlerkopf. Alter zwischen etwa 35 und 40 Jahren. Alles sehr weich behandelt. Ein gemaltes Eigenbildnis mit dem Künstler an der Staffelei ist im Katalog der Leydener Versteigerung De la Court van der Voort (Hoet III, S. 558) beschrieben. Gemälde von De Vois sind nicht gerade häufig in den Museen und bei Privaten zu finden, doch werden sie dann gewöhnlich ziemlich hoch gehalten und geschätzt. Ich möchte De Vois zwar einem Frans van Mieris dem älteren nicht gleichstellen, doch wegen der Wärme des Kolorits einem Willem van Mieris vorziehen. An Feinheit der Technik steht er ganz auf der Höhe der „besten“, die zu seiner Zeit in Holland tätig waren. Man läßt den Ary (Adriaen) um 1630 geboren sein, indem man von der Aufnahme in die Leydener Malergilde 1653 zurückrechnet. Der Künstler ist gebürtiger Utrechter, zog aber mit seinem Vater nach Leyden. 1660 war er Hauptmann in der Leydener Gilde. Nach einer Eintragung in den Genossenschaftsbüchern ist er im Juli 1680 gestorben. (Obreens Archief Bd. V.) Wie es scheint, war De Vois weniger fruchtbar als etwa ein G. Dou, oder Willem van Mieris. Houbraken erzählt manches von seiner Malfaulheit. Immerhin läßt sich eine kleine Reihe von Werken nach den Angaben alter Kataloge und nach den erhaltenen beschriebenen Stücken zusammenfinden. Einige seiner Werke gehen unter anderen Namen. So war es z. B. mit dem A. de Vois der Acca-

Bontepaert gemalt sein. (Großes Stilleben. Links im Hintergrunde Figuren, Christus und die Jünger bei Martha und Maria. Links am Kamin in gotischer Schrift „Maria heeft wtercoren dat beste deel“. Das entspricht der Stelle bei Lukas X, 38, „Maria optimam partem elegit“.)

demia in Venedig, dessen Bestimmung mir schon vor vielen Jahren gelang.*) Im Kunsthandel sind mir etwas zugerichtete Werke des De Vois unter der Benennung Mieris untergekommen. Aus öffentlichen Sammlungen habe ich notiert: Ein Bildchen in der Augsburger Galerie (Nr. 606)*), die Täfelchen in Amsterdam, Berlin (Bild von 1678),



Beugholt: Heilige Familie. (Blaschkow, Galerie Mallmann.)

*) Vergl. „Wiener Zeitung" vom 18. Juli 1896 (nach eigenen älteren Notizen).

*) Ich bitte, diese Benennung zu überprüfen. Das kleine Bild steht als Poelenburg und als Gegenstück eines monogrammierten Poelenburg im neuen Katalog. Früher galt es als Floris.

Brüssel, Cassel, Coblenz (kleiner Sebastian von 1776), die kleinen Werke in Dresden, Frankfurt a. M., Gotha (Lautenspieler. Fällt später oder früher, als die Durchschnittswerke des De Vois), im Haag, München, Paris, Pommersfelden und Venedig. Aus Privatsammlungen führe ich an: ein Bildchen bei J. A. Grothe in Utrecht, ein weiteres bei Konsul Weber in Hamburg, bei Steengracht im Haag, bei Six in Amsterdam und das nunmehr zu beschreibende bei Gaston Ritter v. Mallmann zu Blaschkow. Das wohlerhaltene nette kleine Bild sitzt auf Eichenholz (Höhe 0·138, Breite 0·107) und zeigt rechts oben in hellen, lateinischen kursiven Zügen die Namensfertigung des Malers: „A D Vois", in der wie bei allen mir bekannt gewordenen Signaturen dieses Künstlers die drei ersten, die großen Buchstaben verbunden sind. Die Farbenstimmung ist vorzüglich und wird durch das bräunliche, fettig glänzende Gesicht beherrscht, in welchem auch der, sagen wir, martialische Blick sofort allen Betrachtern auffallen dürfte. Gehoben wird die Wirkung durch einen dunklen Wolkenhintergrund, der nur gegen rechts unten eine lichte Stelle mit ganz wenig Himmelsblau offen läßt, dort hell, wo in der Gewandung dunkle Stellen sind, nach obenhin dunkel, wo der Künstler einen Gegensatz zu den Lichtern an der Figur brauchte. Als Möglichkeit sei erwähnt, daß das kleine in der Tat vortreffliche Bild mit einem Krieger, das eben beschrieben wurde, dasselbe wäre, das Houbraken (III, 162 f.) als Bestandteil des Kunstkabinetts Jacob Hiskia Machado besonders lobt. Er sagt, dort hätte er ein kleines Werk von De Vois gesehen „verbeeldende een Soldatje, zoo natuurlyk konstig en uitvoerig geschildert, dat het onder de Konst der braafste Nederlandsche meesters van dien tyd hangen mag". Freilich hat De Vois wohl manch Bildchen mit einem Krieger gemalt, und ohne bestimmtere Angaben, als sie eben da sind, läßt sich kaum eine Vermutung wagen.

F. c. Decler: Landschaft. (Blaschkow, Galerie Mallmann.)

Von den alten Katalogen bieten die bei Hoet-Terwesten eine gute Ausbeute (Hoet I, S. 9, 83, 100, 479, 582 und Bd. II und III nach Register. Siehe auch II, S. 443). Bei G. Winckler in Leipzig befanden sich 1768 zwei Gegenstücke von 1669 und ein kleineres Stück (rauchender Matrose). Im Kabinett Lebrun 1792 (Bd. II, S. 29 und Abbildung) kleines Bild, darstellend einen Jungen und einen Hund. 1845 wird ein Bildchen des De Vois im Londoner Kunsthandel erwähnt bei Redford in den „Art Sales" (II, 343); gegen 1889 befand sich beim Kommerzienrat Zschille in

Dresden ein großes signiertes Bild mit Apollo und den Musen von 1662.*)

Eine nahezu unfaßbare Erscheinung liegt uns in L. oder L. T. Beugholt vor. Naglers Lexikon bringt einige Zeilen über ihn. Nach van Eynden und van der Willigen „Les artistes de Harlem“ und nach Kramms Lexikon hat A. Bredius diesen Namen für Julius Meyers Künstlerlexikon bearbeitet. Der Name Beugholt klingt deutsch. Ein Stich von A. de Blois, der gegen 1700 tätig war, wird als Arbeit nach Beugholt erwähnt. Ein signiertes Gemälde: Heilige Familie, findet sich im Versteigerungskatalog Ad. Rosenberg (Wien 1883) ziemlich eingehend beschrieben.**) Ich sah es vor der Auktion und notierte mir die merkliche Beeinflussung Beugholts durch Italiener, z. B. durch Michelangelo. In der Sammlung Klinkosch, in die es von Rosenberg überging, fand ich das Bildchen wieder, das 1889 bei der Versteigerung Klinkosch verkauft wurde.***) Später 1901 wurde es in der Auktion „Braun“ bei Cubasch in Wien gesehen. Seither gelangte es in die Galerie Mallmann, in der es nunmehr wohl einige Zeit verbleiben dürfte. Zur Beschreibung des Bildes, dessen Abbildung anbei zu finden ist, mag ein Hinweis beitragen, der die Inschrift betrifft. Die Signatur lautet

„L. Beugholt
f: 1709“

und findet sich in dunklen Zügen auf der Brüstung rechts über der Wiege. Die Modellierung ist höchst plastisch. Braune Schatten im Fleisch. Das Ganze nicht ohne Geschick angeordnet. Falten scharf gebrochen. Sankt Josef ohne Zweifel eine Porträtfigur, die vielleicht beim Auffinden weiterer Werke des Malers gute Dienste tun wird. Ich vermute, daß der Mann kleine Bildnisse, vielleicht auch Miniaturen gemalt hat. Er wäre dann einer von den vielen Kleinkünstlern, die erst in neuester Zeit wieder beachtet werden.



F. c. Decler: Landschaft. (Blaschkow, Galerie Mallmann.)

Ungefähr ebenso wenig sicher anzupacken, als Beugholt, ist der Maler Decler, von dem bei Mallmann zwei nette Täfelchen vorhanden sind. Sie

*) Zu Ary de Vois kommen neben Obreens Archief Bd. V auch noch in Frage die Angaben im Katalog der Utrechter Leihausstellung von 1894, die Lexika einschließlich Kramms, die Kataloge der oben genannten Sammlungen, Woltmann und Woermann: Geschichte der Malerei, III, 803, E. W. Moes Iconographia Batava Nr. 6105, „Die graphischen Künste“ X, S. 41 und die im Text oben angedeuteten alten Galerie-Kataloge. Houbraken: Schouburgh, Descamps: Vie des peintres.

**) Hiezu auch Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 61. Das Bild brachte damals 171 Gulden.

***) Dasselbe Repertorium XIV, S. 232. Bei Klinkosch erzielte das Bild nur 100 Gulden.

bilden die einzigen Beispiele, die wenigstens Vermutungen über die richtige Schreibung des Namens erlauben. Es handelt sich um einen, wie ich meine, deutschen, rheinischen Künstler des XVIII. Jahrhunderts, dessen kleine Landschaften später zumeist als Werke des Sebastien Le Clerck katalogisiert wurden. Darin steckt jedenfalls eine Erinnerung an den richtigen Namen, aber die Zuweisung an Sebastien Le Clerck ist sicher völlig unhaltbar. Was mir an Arbeiten des älteren und jüngeren Le Clerck je zu Gesicht gekommen ist, hatte einfach gar keine Ähnlichkeit mit dem Stil der kleinen figurenreichen Landschaften, die ich meine. Solche, in ihrem Stil untereinander fest verbunden, befinden sich in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie zu Wien, im Rudolfinum zu Prag, im Bruckentalschen Museum zu Hermannstadt, in Sammlungen, deren Kataloge die Abmessungen und andere beschreibende Angaben enthalten. Im gotischen Hause zu Wörlitz sah ich vor Jahren zwei angebliche Saverys, die von unserem Künstler waren (Nr. 1634 und 1646). Zwei kleine Gegenstücke im Besitz des Wiener Schottenstiftes (im Inventar als „Le Clerck"). Ein Bildchen dieser Art im Schloß zu Dessau.*) Bei der Versteigerung Brunsvik im Wiener Versteigerungsamte ist überdies ein kleines Gemälde des De Cler vorgekommen. Keines dieser Bilder ist signiert.

Die zwei Täfelchen der Galerie Mallmann geben nun wenigstens über den Namen des Künstlers einige Auskunft, auch wenn man dabei in bezug auf Herkunft und Schaffenszeit des Malers noch immer auf Vermutungen angewiesen ist.

*) Hiezu meinen Artikel „Aus Dessau" in der „Wiener Zeitung" vom 3., 4. und 5. Oktober 1889. Zu den übrigen Bildern, die oben genannt sind, vergleiche neben den dazu gehörigen Katalogen auch das Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXIV, S. 481. Dort der Fehler F. v. De Cler statt F. c. De Cler.

In alter Schrift, die wohl vom Künstler selbst herstammt, steht auf den Kehrseiten der kleinen Bilder bei Mallmann jedesmal: „F. c. Decler fecit". Das gilt wie eine Signatur, auch für den sehr unwahrscheinlichen Fall, daß es ein gleichzeitiger Vermerk von fremder Hand wäre. Diese ziemlich sichere Benennung F. c. Decler führt nun aber nicht sofort zu einer bequemen Einfügung der Bildchen in bereitliegende Fächer der Geschichte der Malerei. Denn die Lexika und Handbücher kennen den F. c. Decler gar nicht. Wo mag der Mann gelebt, gewirkt haben? Einige der angeführten Bildchen zeigen Landschaften im Charakter der Gegenden am Mittel-Rhein und an der Mosel. Die Malweise paßt in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. So wird man wohl an einen im weiteren Sinne rheinischen Künstler denken dürfen. Archivalien über die rheinischen Maler des XVIII. Jahrhunderts fehlen mir und ich weise nur auf das Vorkommen des Familiennamens am Rhein um 1777 hin. Ein Gouverneur General Baron Ignaz de Cler wird in den Bonner Kreisen um 1777 erwähnt. Vielleicht war er ein geschickter Dilettant, gleich einem Offizier Dupuis, der um jene Zeit Rheinansichten gestochen hat.*)

Mallmanns Bildchen von F. c. Decler sind, wie es scheint, auf Lindenholz gemalt. Sie messen in der Breite 21, in der Höhe über 15 cm.

(Fortsetzung folgt.)

AUS DER LITERATUR.

Dr. Hermann Popp hat die Herausgabe einer Reihe von Studien begonnen, die unter dem Titel „Führer zur Kunst" erscheinen (Eßlingen, Paul Neff Verlag). Kurz vor Weihnachten des vorigen Jahres wurden die drei ersten Bändchen versendet. Sie enthalten: Th. Volbehr „Gibt es Kunstgesetze?", Edu-

*) Zu Ignaz de Cler vergl. G. v. Breuning „Aus dem Schwarzspanierhause" S. 3. Eine Bonner Ansicht von Dupuis ist abgebildet in meinem „Beethoven" (Berlin, Verlag Harmonie).

ard v. Mayer „Die Seele Tizians" und Hans Semper „Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes".

C. Hofstede de Groot: „Die Urkunden über Rembrandt (1575—1721) neu herausgegeben und kommentiert", III. Bd. der Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte (Haag, Martinus Nyhoff 1906, 8°). Das stattliche Buch bietet eine dankenswerte zeitlich geordnete Reihe von Angaben, die man fortwährend beim Studium Rembrandts benötigt, die man aber bisher an hundert Orten aufschlagen mußte. Manches davon war sogar recht unbequem zugänglich. Nunmehr, dank dem Fleiße De Groots, liegen diese Materialien zur Rembrandtforschung übersichtlich zusammengestellt vor uns, vermehrt um einige neue Mitteilungen aus Archiven. Auf Einzelnes möchte ich bei Gelegenheit eingehen.

George C. Williamson: Richard Cosway. London, Bell and sons 1905, 8°.

Arthur Tomson: Jean-François Millet and The Barbizen school, London, Bell a. S. 1905, 8°.

Léon Rosenthal: „Gericault." Bändchen der Reihe „Les Maîtres de l'art".

W. Leo Freiherr v. Lütgendorff: Der Maler und Radierer Ferdinand v. Lütgendorff (1785—1858), Frankfurt a. M. 1906, Heinrich Keller, 8°. Eine sehr gründlich gearbeitete Monographie, die auf viele bekannte Persönlichkeiten aus der Zeit des Künstlers bezug nimmt. Das Werk F. v. Lütgendorffs umfaßt über 3000 Nummern. Eine kleine Ergänzung im Briefkasten dieses Heftes.

Walter Crane: Ideals in art. London 9. Bell & sons 1905, 8°.

Eberhard Freiherr v. Bodenhausen: „Gerard David und seine Schule." München, F. Bruckmanns Verlag, 1905. Fol. Soll demnächst besprochen werden.

Heinrich Wölfflin: „Die Kunst Albrecht Dürers." München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. 8°.

Schönbrunner und Meder „Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen" (Wien, Ferdinand Schenk). Vor kurzem wurde das Schlußheft des X. Bandes ausgegeben.

J. v. Doblhoff: „Europäisches Verkehrsleben (vom Altertum bis zum Westphälischen Frieden)", Studie aus den Mitteilungen der k. k. geographischen Gesellschaft Wien (1905), 8°. Umfassende Arbeit, die allen Kunstgelehrten eine wichtige Beihilfe sein wird, wenn sie in ihren Studien auf die Darstellungen alter Beförderungsmittel und alter Reisekultur Rücksicht nehmen müssen. Ich möchte eine neuerliche Herausgabe der Studie unter Beigabe zahlreicher Abbildungen anregen.

Theodor Henner: Altfränkische Bilder, Jahrgang XII, herausgegeben und gedruckt in der kgl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz in Würzburg, schm. Fol.

„Die Kunst für Alle", herausgegeben von F. Schwartz, München, F. Bruckmanns Verlag. XXI. Jahr, Heft 5 bis 9. Diese geschickt geleitete, trefflich illustrierte Zeitschrift bringt zumeist Artikel über die Kunst unserer Tage und unterrichtet über viele neue Ereignisse im modernen Kunsttreiben. In den Blättern für Gemäldekunde wurde wiederholt auf einzelne Artikel und Abbildungen hingewiesen.

Antiquitätenrundschau, Zeitschrift für Museen, Sammler und Antiquare (Berlin, Verlag Continent), IV. Jahrgang, Heft 1 bis 3. Das Jännerheft von 1906 enthält u. a. eine Notiz über eine Bilderreihe des A. v. Ostade, die auf die fünf Sinne Bezug nimmt. Die Reihe wurde durch Dr. Forrer in Straßburg aufgefunden. Man kann begierig sein, zu erfahren, wie sich diese Reihe zu den Bildern in St. Petersburg, Budapest und in der Wiener Akademie verhält. Diese Gruppe von Bildern ist noch wenig studiert. In der Wiener Akademie befindet sich eine Fünfsinnenreihe, die nach A. v. Ostade kopiert ist und deren Vergleichung mit den Originalen, die an verschiedenen Orten zerstreut sind, noch kaum begonnen hat. Eine von Pulszky angenommene Beziehung des Bildes in Budapest mit Darstellung des Geschmacks zur Kopie in Wien hat sich nicht bestätigt. Die Reihe in St. Petersburg war bis 1838 vollständig. Seither fehlen daraus drei Bilder (nach Angabe des Petersburger Kataloges).

Die „Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur", herausgegeben von Dr. Ernst Jaffé und Dr. Curt Sachs, sind in den zweiten Jahrgang getreten und bringen Beiträge von Ludwig Justi, P. J. Meier, H. Michel, Alwin Schultz und vielen anderen. Im Jännerheft von 1906 ist besonders L. Justis Besprechung des Dürerbuches von Wölfflin hervorzuheben.

„Kunst und Künstler" (Berlin, Bruno Cassirer) Heft 4. Studie über den zeitgenössischen Maler Thomas Theodor Heine von Lovis Corinth, eine kurze Besprechung der Sammlung Carstanjen durch Max J. Friedländer, Mitteilungen von H. Haberfeld über die Ausstellung religiöser Kunst in der Wiener Sezession, von F. Poppenberg über die Berliner Fächerausstellung, endlich kleinere Abschnitte, die von anderen Ausstellungen und Künstlern, auch von Leibl und A. v. Menzel handeln.

Gazette des beaux arts. Das Dezemberheft von 1905 enthält einen Artikel von Louis Batiffol über „Marie de Medicis et les arts", einen von M. Tourneux über „Un projet

de Prud'hon pour l'escalier du Muséum central des arts", ferner eine „Promenade au Salon d'automne" von André Gide (handelt auch von Ingres), einen Bericht von Henry Hymans über die alte Kunst auf der Lütticher Ausstellung, einen von Attilio Rossi über die Ausstellung byzantinischer Kunst in Grotta ferrata, Besprechungen und anderes. — Im Jännerheft von 1906 finden wir den Anfang einer Besprechung des großen altflandrischen Altarwerkes zu Beaune durch F. de Mély, Mitteilungen über J. J. Henner und unter anderem auch eine Besprechung der neunten internationalen Kunstausstellung in München.

Berlin. Im Kaiser Friedrich-Museum ist für einige Zeit leihweise neben der Sammlung Carstanjen auch die Kollektion Wesendonk ausgestellt. (P.)

— Die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst ist eröffnet.

— Über einige Neuerwerbungen der Nationalgalerie spricht die Zeitschrift „Die Rheinlande" (Dezember 1905).

Bonn. Die Cohensche Kunsthandlung hat eine Ausstellung von Werken der Worpsweder Maler veranstaltet. (Köln. Ztg., 19. Jan. 1906.)

In ***Bremen*** hat sich eine Vereinigung der bildenden Künstler Nordwest-Deutschlands gebildet, zu der sich schon bei den ersten Schritten zur Bildung des Vereines 64 Künstler gemeldet haben. Darunter sind auch Carlos Grethe, Mackensen, Overbeck, Kuehl. (Münchener Allgemeine Zeitung, 10. Jan. 1906.)



R. v. Alt: Studie aus Schönbrunn. (Zu Seite 166.)

RUNDSCHAU.

Amsterdam. Bei Frederik Muller sind einige sehr wertvolle Gemälde holländischer Meister zum Verkauf ausgestellt, darunter Werke von J. Verspronck und H. G. Pot. Ein vornehm illustrierter Katalog wurde versendet. (D. N.)

Berlin. Der deutsche Kaiser hat in der Schulteschen Kunstausstellung ein Bild von Willy Stöwer angekauft (Berl. Tbl., 26. Jan.).

— Im ehemalig Redernschen Palais eine Kunstausstellung zur Feier der Silbernen Hochzeit des deutschen Kaiserpaares (N. Fr. Pr., 27. Jan.).

— In Caspers Kunstsalon Ausstellung moderner englischer Maler.

— Im Kunstsalon Wertheim Ausstellung moderner Gemälde (Berl. Tbl., 26. Jan.).

Budapest. Der Bau des neuen Museums für schöne Künste im Stadtwäldchen ist nahezu vollendet. Das Museum wird umfassen: die Galerie alter Meister, die Sammlung moderner Bilder (aus dem älteren Nationalmuseum), das Kabinett der Kupferstiche und Handzeichnungen sowie die Skulpturensammlung (Originale und Abgüsse). Gleich dem Äußeren ist auch die Innenausstattung nahezu vollendet. In der Galerie alter Meister entspricht die vom Herrn Konservator Beer angegebene Dekoration der einzelnen Räume jedesmal der Zeit und dem Lande, aus denen die Bilder an den Wänden stammen. Die

Hauptleitung oblag Herrn Direktor G. v. Térey. Es ist Aussicht vorhanden, die ganze große Arbeit der neuen Einrichtung und Zusammenstellung im Laufe der nächsten Wochen zu vollenden und die großartigen Sammlungen vielleicht schon im Mai zu eröffnen. Generaldirektor des Museums ist Herr Ministerialrat E. Kammerer. (D. N.)

R. v. Alt: Studie aus Triest. (Zu Seite 166.)

Budapest. Die Witwe des weitbekannten Sammlers Georg Ráth hat die ganze Villa Ráth samt allen Kunstschätzen dem Staate geschenkt. Die Villa bleibt unberührt. („Uj Idök", herausgegeben von Herczeg, Nr. 4 vom 21. Januar 1906.)

Caen. In der dortigen Galerie hat ein Brand einigen Schaden angerichtet. (L. J. d. a.)

Cannes. Der Salon ist eröffnet. Die Ausstellung wird diesmal im provisorischen Palais des Boulevard de la Croisette abgehalten. (L. J. d. a.)

Dijon. Ein spätmittelalterliches Bild: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, ist vor kurzem aus dem Palais de Justice ins Museum gebracht und in der Salle des Gardes aufgestellt worden. André Arnoult berichtet darüber im Journal des arts vom 22. Nov. 1905.

— Das Museum in Dijon hat eine große Erbschaft gemacht. Bilder und Kunstgegenstände aus dem Schloß der Witwe Grangier zu Vougeot fallen testamentarisch dem Museum zu, das überdies noch eine namhafte Summe für die Verwaltung erbt. Unter den Bildern soll ein Bildnis von Prud'hon das wertvollste Stück sein, eine Halbfigur, die der Künstler während seines Aufenthaltes in Gray (Haute Saône) von 1795 auf 1796 gemalt hat. Es sei im Gegensatz zu späteren Werken Prud'hons noch in solider Technik gemalt und sehr gut erhalten. (Le Journal des arts, 10. Jan. 1906.)

Lyon. 19. Salon de la Société Lyonnaise des Beaux arts au Palais municipal des Expositions, 8. Febr. bis 8. April 1906.

Monte-Carlo. Die vierzehnte Kunstausstellung wurde vor kurzem im Palais des beaux arts eröffnet. (L. J. d. a., 1906, Nr. 2.)

Nizza. 20. Exposition de la Société des Beaux arts au Palais du Crédit Lyonnais, 30. Jan. bis 30. März 1906.

Paris. Die Sammlung Moritz Kann hat sich um ein Bildnis von Rembrandt vermehrt, ein Werk aus dem Jahre 1646. Hiezu Seemanns Kunstchronik XVII, Nr. 8 und Zeitschrift für bildende Kunst XVII, Heft 1.

— Vom neuen Zuwachs an Bildern zur Louvre-Galerie handelt die Zeitschrift „Les arts" (Januarheft 1906).

Venedig. Die Gemälde aus der Frarikirche sind während der Wiederherstellungsarbeiten des Baues in die nahe gelegene Kirche San Tomà gebracht worden. (M. A.)

Wien. An Ausstellungen stehen offen die des Bundes „Scholle" in der Sezession, die der Aquarellisten im Künstlerhause und eine im Hagenbund. Vor kurzem waren in Miethkes Kunstsalon Werke des Van Gogh

zu sehen, augenblicklich ist R. Alts künstlerischer Nachlaß ausgestellt. Bei Pisko hatten vor einiger Zeit Wiener Künstlerinnen und ihre Gäste ausgestellt. Das Hofmuseum hat bei der jüngsten Wiener Versteigerung ein Werk von P. Fendi erworben: Der Sämann.

Wien. Zur Sammlung Homme ist ein interessantes Werk von Joachim Beuckelaer und ein Jeroom Janssens hinzugekommen, die nächstens besprochen werden sollen.

— Die Sammlung Matsvanszky ist um ein interessantes Werk des Jacob Jordaens vermehrt worden, das unerkannt in der jüngsten Wawraschen Auktion als Arbeit aus der Schule Rubens feilgeboten wurde. Es ist die Flucht nach Ägypten, deren Komposition durch ein glänzendes Blatt von P. Pontius den Kupferstichsammlern wohl bekannt ist. Auf derselben Versteigerung erwarb Matsvanszky einen netten kleinen R. Savery aus dem Jahre 1626. Ich hoffe beide Bilder eingehend besprechen zu können.

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN.

Am 6. Februar kommt in Rudolf Lepkes Auktionshaus in Berlin (SW., Kochstraße 28—29) die Galerie Wilhelm Löwenfeld aus München unter den Hammer. Reich ausgestatteter Katalog.

Gleichfalls am 6. Februar in Wien bei E. Hirschler & Cie. Versteigerung moderner Gemälde.

Am 8. Februar in Wien Auktion verschiedener Kunstgegenstände, Miniaturen und Ölgemälde im Kunstsalon A. Kende.

Am 12. Februar gelangt durch O. H. Miethkes Kunsthandlung der künstlerische Nachlaß Rudolf von Alts zur Versteigerung. Wien, I., Graben 17. Man sieht der Zersplitterung des interessanten Kunstbesitzes mit Spannung entgegen, da sich vortreffliche Proben Altscher Kunst aus nahezu allen Perioden seines Schaffens im Nachlaß vorgefunden haben: Studien und Gemälde in Öl, das sind also in bezug auf Alt große Seltenheiten, ferner eine ansehnliche Zeile von Aquarellen und Zeichnungen, viele Blätter aus der Jugend des Künstlers, als noch ein schärfstes Auge und eine nahezu unfehlbar sichere Hand den kleinsten Einzelheiten in der malerischen Erscheinung gerecht wurde. Sollte jemand den wahrhaft großen Alt nicht schon längst aus öffentlichen oder privaten Sammlungen kennen und schätzen, so hätte er jetzt Gelegenheit, sich einen klaren Begriff vom Entwicklungsgang des Meisters zu verschaffen. Wie eine gemalte und gezeichnete Biographie liegt alles vor uns ausgebreitet. Um wenigstens einiges anzudeuten, sind Abbildungen nach Blättern aus dem Altschen Nachlaß anbei aus dem reich ausgestatteten Katalog mitgeteilt (siehe S. 164 und 165).

In München kommt am 19. und 20. Februar durch H. Helbing die Sammlung Rudolf Gedon unter den Hammer. Sie enthält zumeist kunstgewerbliche Arbeiten, daneben auch einige Gemälde.

BRIEFKASTEN.

Mehreren Fragenden: Es ist mir gänzlich unmöglich, für jedes Bild, das zwar den Besitzer interessieren mag, mir aber gleichgiltig sein darf, einen Gang zu machen oder gar weite Fahrten zu unternehmen.

Herrn E. L. Wien. Sie vergaßen, mir Ihre Adresse zu schreiben. Den Katalog Marino möchte ich in der Beilage der Blätter für Gemäldekunde auszugsweise mitteilen. Wohin soll ich Ihnen dann das Büchlein senden?

Herrn D. Ph. A. Wien. Das Monogramm auf Ihrem Bilde von 1835 ist bestimmt das von Ferdinand von Lütgendorff. In der jüngst ausgegebenen Monographie über diesen Künstler von W. Leo Freiherrn v. Lütgendorff findet sich das Monogramm abgebildet und das Gemälde erwähnt, u. z. unter den Arbeiten, die F. v. Lütgendorff 1835 in Preßburg vollendet hat. Es steht dort S. 230: „2264. Holzhändler Berger mit Frau und Sohn. Lebensgroßes Familienbild. Ölgemälde (3. November).“

Frl. K. Solche Entdeckungen, wie Sie mir eine anbieten, habe ich zu vielen hunderten bereit liegen. Vorläufig ist für solche Artikel kein Raum zu schaffen.

Leser in W. Sie gehen mit Ihren Wünschen doch etwas zu weit, und ich fürchte, daß Sie nächstens verlangen werden, ich möge regelmäßig jeden Monat die neuesten Geburten von Malern mit Gewissenhaftigkeit verzeichnen. Eine Fortsetzung der Rubrik „Todesfälle“ soll in der nächsten Nummer folgen.

Herrn Dr. J. F. Ich muß Sie noch um Geduld bitten. Einige Wochen dürften vergehen, bevor ich zum Studium Ihrer Gemälde Zeit finden kann.

Herrn M. Das Bild, das Sie meinen, ist mir nur nach der Abbildung im Dorotheums-Katalog für die Versteigerung vom 14. März 1905 bekannt geworden. Aber nach dieser Abbildung kann man bestimmt sagen, daß, wofern das Bild nicht gänzlich übermalt war, an eine Entstehung 1593 nicht zu denken ist. Man muß es nach den Trachten unbedingt in die Zeit des dreißigjährigen Krieges versetzen. Sagen Sie um 1630, dann paßt es. Signatur und Jahreszahl dürften später einmal aufgesetzt worden sein. Der richtige Malername könnte viel eher Gerard Snellinxs sein, als Adam van Noort (er heißt nicht van Oort), über den ich Ihnen bei Gelegenheit einiges mitteilen kann. Von G. Snellinxs haben die Blätter für Gemäldekunde mehrmals gehandelt.

Fräulein Mizzi E. Sie rühren den Kaffee, ehe Zucker darin ist. Bitte, warten Sie doch, bis ein beachtenswerter Fund dazu kommt.

Druck von Friedrich Jasper in Wien. — Klischees von der „Graphischen Union“ und Angerer & Göschl.
Preis dieses Heftes 1 K 20 h = 1 M. — Für unverlangte Beiträge wird keine Bürgschaft geleistet.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON

Dr. TH. v. FRIMMEL

- ZUSCHRIFTEN AN - DEN HERAUSGEBER ZU RICHTEN NACH WIEN, IV. SCHLÜSSELGASSE 3.

II. Band. MÄRZ 1906. Heft 9.

ZUM ALTARWERK DES JAN SCOOREL IN OBERVELLACH.

Die Gelegenheit einer neuen photographischen Aufnahme des wichtigen Scoorelaltars in dem kärntnerischen Gebirgsort Obervellach benützend, lege ich meinen Lesern eine verhältnismäßig gute Abbildung des berühmten Werkes vor. Die neue Aufnahme geschah durch Herrn Dr. Paul Hauser, der die dankenswerte Freundlichkeit hatte, mir die Benützung seines gelungenen Negativs zu gestatten. Da ich das Altarwerk in Obervellach vor einiger Zeit selbst studiert habe, darf ich einige beschreibende Züge zur Abbildung beifügen. Auch kann ich nach gründlichem Augenschein versichern, daß eine Jahreszahl auf der Vorderseite des Bildes nicht mehr leserlich ist, auch wenn sicher ehedem eine dort gestanden hat. Die Datierung 1520 auf der Kehrseite bezieht sich wohl nicht auf die Zeit der Entstehung des Werkes, sondern vermutlich auf die der Aufstellung in Obervellach. 1520 befand sich Scoorel, wenn Van Mander Recht behält, nicht mehr in Kärnten, sondern zum zweitenmal in Venedig, und das schon auf der Rückreise aus dem heiligen Lande. Van Manders ausführliche Lebensbeschreibung des Scoorel berichtet, daß der Künstler 1520 aus Jerusalem zurückkehrte und zwar nach Venedig, von wo er sich an verschiedene Orte Italiens begab. In Rom befand er sich, als Hadrian VI. zum Papst gewählt wurde. Das war 1522. Es ist so gut wie ausgeschlossen, daß Scoorel 1520 noch in Kärnten geweilt habe. Ebenso unwahrscheinlich ist es, daß er das Altarwerk in Venedig gemalt und nach Kärnten gesendet hätte. Neben der Unterlage aus Zirbelholz, das in Venedig nicht gebräuchlich war, spricht dagegen auch die Art der Inschriften, die noch keinen italienischen Einfluß, sondern den nordländischen Künstler der spätesten Gotik verraten. Auch von den Figuren läßt sich nicht viel Italienisches abhorchen. Nur der Mann mit dem Lilienstengel fällt durch italienische Tracht auf. Die Renaissanceornamentik der Umrahmung gehört doch nicht zum ersten Entwurf.

Die Inschrift im Bilde selbst auf dem Steine vorne gegen rechts ist sehr böse mitgenommen. Ich ließ sie nach der Photographie ohne jede Pinselnachhilfe klischieren, um den Stand der Angelegenheit festzustellen. Aus der Nähe las ich am Bilde selbst folgendes: „Joannes scorelı hollandin'“ in der obersten Zeile. Darunter im Raum für weitere vier oder fünf Zeilen sind nur noch einzelne Buchstaben oder Silben erhalten, von denen zu Anfang der zweiten Zeile etwa „pictorie“ zu lesen wäre. In der dritten Zeile scheint „...bat“ gestanden zu haben. Nach: „scorel“ folgt unmittelbar eine nicht gut erhaltene Kürzung oben neben dem l. Man wird: Scorelius zu lesen haben. Nach „hollandin“ die bekannte Kürzung für us: 9. Demnach hollandinus. Der leserliche Anfang der Künstlerinschrift lautet also: „Joannes scorelius hollandinus“ Im Repertorium für



Inschrift auf Scoorels Bild in Obervellach.

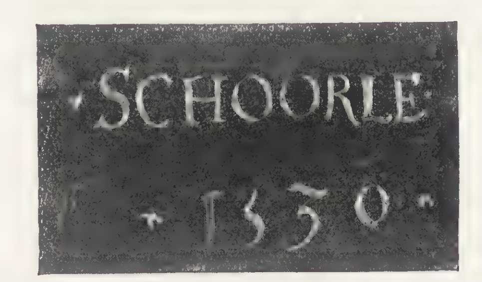
Kunstwissenschaft (V, S. 88) ist unrichtig gelesen: „Joannes scorel hollandier“. Eine andere gänzlich unrichtige Lesung der Inschrift in den „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ (N. F. XVI, S. 131). Falsche Lesungen auch noch in anderen Veröffentlichungen.

Die Inschrift ist in dunkler, „schwarzer“ Farbe ausgeführt und zeigt Spuren von linksseitiger Höhung. Man möge nun beachten, daß die Züge noch gotisieren, also nahezu mit Sicherheit eine Entstehung vor der Italienreise des Scoorel bedingen und eine im Jahre 1520 höchst unwahrscheinlich machen. Die Scoorelsche Signatur aus späterer Zeit, die mir in Faksimile wenngleich nur in Nadelkratzung zur Verfügung steht, zeigt Kapitalschrift, wie sie dem italisierenden Charakter des diese Inschrift betreffenden Bildes entspricht. Es ist die Inschrift auf dem ehedem viel umstrittenen Dreikreuzebild im Bonner Provinzialmuseum. Diese Signatur ist in dunklen Zügen auf einem schief liegenden Steine im Vordergrunde etwas rechts von der Mitte angebracht.*)

*) In allen Angelegenheiten von Künstlerinschriften vermißt man ein großes umfassendes Werk, ein Corpus inscriptionum artificum. — — Ein anderes Mal mehr darüber. —

Als ich das Altarwerk in Obervellach studierte, konnte ich auch über die Färbung, über technische Angelegenheiten, über die Erhaltung und einige erklärende Inschriften meine Beobachtungen notieren. Als Grundlage dient dem Altarwerk Zirbelkieferholz mit weißer Grundierung. Auf dem im ganzen leidlich gut erhaltenen Mittelbilde ist an manchen Stellen die Vorzeichnung zu unterscheiden, die in den Halbschatten der Figur zur Linken durchschimmert. Die Dame links, es ist wohl Maria Cleophas gemeint, ist bunt gekleidet. Hauptfarbe kirschrot. Daneben besonders auffallend hell schwefelgelb. Der Mann mit dem Lilienstengel trägt einen saftgrünen Rock und kirschroten Überwurf. Der Goldbrokat an einigen Gewändern ist mit parallelen Linien wiedergegeben, die stellenweise dicker gezogen sind. Kreuzlagen von Strichen wurden hier nicht bemerkt.

Das Mittelbild stellt bekanntlich die heilige Sippe dar. Auf der Kehrseite die Jahreszahl 1520 und die Wappen, von denen noch die Rede sein wird. Der Flügel links bringt Sankt Christoph, der rechts die heilige Apollonia. Am heiligen Christoph fällt besonders der dunkelzinnoberrote Ärmelchiton auf. Das Christkind zeigt ein helles Kirschrot im



Signatur und Datierung auf dem Bilde im Provinzialmuseum zu Bonn.

Mantel und Weiß im Hemdchen. Auf dem Apolloniaflügel ist die landschaftliche Ferne von besonderer Bedeutung. Sie ist hell graugrün. Als stark verrestauriert ist das auf dem Boden liegende Ende des roten Mantels hervorzuheben. Auf der Hinterseite des Christophflügels ist eine Passionsszene zu sehen: Christus wird an die Säule gefesselt. Die Kehrseite des Apolloniaflügels zeigt eine Kreuzschleppung mit Veronika und dem Schweißtuch. Die Bilder der Kehrseite sind roher und flüchtiger behandelt, als die Vorderseiten.

An Inschriften außer der Signatur notierte ich eine im Brustsaum der heiligen Apollonia: „HS˘ + NN¯ARI“. Ohne Zweifel ist zu lesen: Jesus Christus Maria. Dabei zu beachten die seltene Form des M, die sich aus zwei aneinander gerückten N zusammensetzt. Auch die gotische Form des ¯A darf nicht übersehen werden, wie denn überhaupt diese Inschrift noch keine Formen von eleganter Kapitalis erkennen läßt. Auch die Inschrift „IOĀNNES“ auf dem Bilde mit der Kreuzschleppung ist noch durchaus als spätgotisch anzusprechen. — Höhe der Bilder 1 m 36 cm, Breite des Mittelbildes zirka 1 m 40 cm, Breite der Flügelbilder 0·60.

Von den angedeuteten Wappen war eines seit längerer Zeit als das der Lang von Wellenburg bekannt. Das andere ist erst durch A. v. Jaksch bestimmt worden als das der Frangipani, wodurch die Forschung über das Altarwerk des Scoorel in neue Bahnen gelenkt wurde.*) H. Thode hat dann die Sache ausgestaltet.**)

Ich beabsichtige nicht im mindesten, eine Monographie über das Bild zu schreiben, sondern bringe hauptsächlich nur meinen Lesern die neue Abbildung des Werkes, die ihnen wohl neben den älteren gezeichneten und neben den Autotypien im klassischen Bilderschatz erwünscht sein dürfte.*) Auch dienen mir die Abbildung und die beigegebenen beschreibenden Noten als Vorbereitung für eine beabsichtigte Besprechung des „Meisters vom Tode der Maria“, eines Künstlers, der ja bekanntlich mit Scoorel identifiziert worden ist. Die Färbung der Landschaft und die Zeichnung der Figuren auf dem Obervellacher Bilde beweisen so klar als möglich, daß Scoorel und der Meister vom Tode der Maria zwei verschiedene Künstler sind. Davon übrigens erst bei späterer Gelegenheit, wie denn auch eine kritische Betrachtung zahlreicher anderer Werke des Jan Scoorel für einen anderen Zusammenhang vorgemerkt bleibt. Vom Obervellacher Altar handelten Bredius im Nederlandschen Kunstbode (III, S. 22 f.), Janitschek in seiner Geschichte der deutschen Malerei (S. 521 Anm.), W. Schmidt und W. Bode im Repertorium für Kunstwissenschaft (Bd. XII, S. 41 f., 216 und S. 74 ff. Dieser Band enthält auch einige Streitartikel Scheiblers und Tomans über das Bild im Provinzialmuseum zu Bonn). Über die Holzart und die durchscheinende Vorzeichnung äußerte ich mich im „Handbuch der Gemäldekunde“ (2. Auflage S. 7 und 48).

Von den Restaurierungen der Scoorelschen Altarbilder durch Schellein in

*) Vgl. „Neue Carinthia“ 1890, Heft II. „Die Scoorelsche Altartafel zu Obervellach und ihr Stifter.“

**) Vgl. „Der Ring des Frangipani“ 2. Auflage 1895, wo auch noch andere Literatur angegeben wird.

*) Die photographische Aufnahme von Viktor Angerer in Wien, die vor Jahren hergestellt worden ist, kann im Handel nicht mehr aufgetrieben werden. Schon 1894, als ich bei der genannten Firma anfragte, war die Matrize verschwunden. Eine neuere Aufnahme ist von Beer in Klagenfurt gemacht worden. Die jüngste ist meines Wissens die des Herrn Dr. Paul Hauser, die, wie schon erwähnt, für die obige Abbildung benützt wurde. Über den Stich von Hecht vgl. „Die graphischen Künste“ VI, S. 91 f.



Jan Scoorel: Altarwerk in Obervellach.

Wien 1881 und durch E. Gerisch 1889 berichten das „Repertorium für Kunstwissenschaft" (V, S. 87 f.), das Familienblatt „Die Heimat" (VI, 1881, S. 383), ferner A. v. Jaksch in der „Neuen Carinthia" von 1890, wo auch auf die „Klagenfurter Zeitung" von 1890 (S. 58) hingewiesen wird. Man sehe auch nach in den „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale" von 1890 (N. F. XVI, S. 131). Im „Bericht" derselben Kommission „über ihre Tätigkeit im Jahre 1889" (Wien 1890) S. 92 ist einer Anregung gedacht, das kunstgeschichtlich so bedeutsame Altarwerk in einem großen Museum allgemein zugänglich zu machen und in Obervellach selbst durch eine Kopie zu ersetzen. Eine Stelle aus Tomans Schrift „Studien über Jan van Scorel, den Meister vom Tode Mariä" (1889, S. 5 Anm.) wird ohne Quellenangabe angeführt. Die Anregung wurde in einer Sitzung niedergestimmt. Denn die Kommission scheint

damals der Ansicht gewesen zu sein, daß ein Altarwerk lieber an Ort und Stelle zugrunde gehen möge, als daß es von dem Raum entfernt werde, für den es gestiftet worden. Ob man sich jetzt wohl noch einer Stelle in der ursprünglichen Mitteilung entsinnen mag, der Feststellung nämlich, daß die Aufstellungsart des Altarwerkes nahe bei einem hochgelegenen Fenster fortwährende Gefahren bedingt. Ein unvorhergesehener Wirbel während eines Hagelwetters z. B. kann da in wenigen Sekunden mehr Schaden anrichten, als die ganze Kommission in vielen Jahren wieder gut zu machen vermöchte. Die Angelegenheit sei hiemit wieder in Erinnerung gebracht.

Bezüglich der Technik, in der das Altarwerk gemalt ist, möchte ich mich nicht in bindender Weise äußern. Eitempera, wie auch angenommen wurde, ist es im ganzen sicher nicht, gewiß auch nicht reine Ölmalerei. Man mag an Untermalung in alter Eitempera oder Leimfarbe und eine Ausführung in Firnisfarbe denken. Dahin zielen auch die Beobachtungen während der Restaurierung der Bilder.

Noch möge ein Wunsch, eine Bitte Platz finden. Man braucht große Einzelaufnahmen einzelner Figuren und Köpfe aus den drei Bildern des Altarwerkes; man würde mit Vorteil auch die Aufnahmen der Gesellenarbeit von den Kehrseiten der Flügel in Abbildungen neben die eigenhändig gemalten Bilder legen, die bei geöffnetem Altar sichtbar sind. Auch eine Abbildung der Wappen könnte nur erwünscht sein. Dieses sei der kärntnerischen Ortsforschung ans Herz gelegt, die ja in der Angelegenheit schon früher manchen erfreulichen Schritt unternommen hat.

EINIGE NEUE ERWERBUNGEN DES STÄDTISCHEN MUSEUMS ZU WIEN.

(Vom Jänner 1905 bis zum Februar 1906.)

Da bei den Erwerbungen des Wiener städtischen Museums in erster Linie das gegenständliche Interesse, die Beziehung auf die Geschichte und Kulturgeschichte unserer Stadt in Betracht kommt, so kann begreiflicherweise dem Leser dieser Blätter nur ein kleiner Teil davon zur Kenntnis gebracht werden. Immerhin werden ihnen die folgenden, alphabetisch nach den Künstlern geordneten Notizen wohl nicht ganz unwillkommen sein.

Rudolf v. Alt, Peterskirche in Wien. Aquarell, bezeichnet 1897. Breite zirka 45·5, Höhe zirka 33·5 cm. Erworben auf der Auktion des Nachlasses Alts bei Miethke, Februar 1906. Abbildung im Auktionskatalog. Zugleich erworben 15 Bleistiftskizzen Alts mit Wiener Ansichten (Nr. 274, 324, 328, 330, 333, 336, 351, 353, 354, 359, 385, 394, 398, 482 und 485 des Auktionskataloges).

Friedrich Loos, Blick auf Wien vom Bisamberg aus. Ölgemälde, bezeichnet 1845. Leinwand, Breite 120, Höhe 87 cm. — Das Bild soll aus dem Nachlaß des Kaisers Ferdinand stammen. Auf der Rückseite ein alter Zettel mit der Angabe: „Gewonnen auf der Kunstausstellung . . . 1849“. Im Katalog der Akademischen Ausstellung vom Jahre 1845 ist es (S. 17, Nr. 219) verzeichnet als verkäuflich und mit dem Titel „Fernsicht gegen Wien vom Bisamberg“. Über den zu Graz geborenen Maler, der schließlich als Universitätszeichenlehrer zu Kiel auslebte, vgl. besonders Wastler, Steirisches Künstlerlexikon und Andresen, Deutsche Malerradierer.

Hans Makart, Entwurf zum Vorhang des Stadttheaters mit Szenen aus dem Sommernachtstraum. Ölgemälde, bezeichnet o. J. Leinwand, Breite 134, Höhe 119 cm. Vgl. F. v. Boetticher, Malerwerke etc. I, S. 919.

Ludwig Michalek, Porträt Anzengrubers. Pastell, bezeichnet o. J. [1905], Höhe 101, Breite 68 cm. Erschien in farbiger Reproduktion als Titelblatt der Anzengruber-Nummer der Münchener „Jugend“.

Karl Moll, Die Singerstraße (mit dem Breunerschen Palast, gegen die Kärntnerstraße zu gesehen). Aquarell, bezeichnet o. J. Höhe 60, Breite 45 cm.

Anton Müller, Der versuchte Ausgleich. Ölgemälde, bezeichnet o. J. Leinwand, Höhe 66, Breite 55·5 cm. Erworben auf der 198. Auktion von C. J. Wawra. Abbildung im Auktionskatalog.

Leopold Munsch, Die Birke auf dem unausgebauten Turm von St. Stefan. Ölgemälde, bezeichnet 1877. Leinwand, Höhe 80, Breite 64 cm. Das Bild stammt aus dem Besitz des Dombaumeisters Schmidt. Eine kleine, etwas veränderte Wiederholung war bereits im Besitz des städtischen Museums.

Eduard Ritter, „Jägerlatein". (Der Titel ist wohl willkürlich gewählt.) Ölgemälde, bezeichnet 1847. Karton (?), Breite 40, Höhe 34 cm.

C. Sales, Porträt der Karoline Pichler (Brustbild). Bezeichnet 1818. Leinwand, Höhe 55, Breite 43 cm. Legat aus der Familie.

M. v. Schwind, Ein Schubertabend. Sepiazeichnung, n. b. Breite zirka 93·5, Höhe zirka 55·5 cm. Dieses außerordentlich bedeutende Blatt, wohl die wertvollste Erwerbung des Museums in dem von uns behandelten Zeitraum, galt seit langem als verschollen, nachdem es auf der „Schwind-Ausstellung" im Kunstverein 1871 als „verkäuflich" ausgestellt gewesen war. Im Herbst des vorigen Jahres erschien es ganz unerwartet auf einer Ausstellung von Handzeichnungen in der Kunsthandlung von E. Arnold in Dresden. Über die Geschichte des Blattes und zum gegenständlichen Verständnis vgl. die Studie über die Bildnisse Schuberts im 33. Bande der Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines (1898), S. 10 und 11 des Sonderabdruckes. Das Blatt ist inzwischen (nach alten Photographien) mehrmals reproduziert worden, so in der Biographie Schuberts von R. Heuberger und in der Bauernfelds von E. Horner.

F. G. Waldmüller, „Mutterglück". Ölgemälde, bezeichnet 1860 (die 0 undeutlich). Holz, Höhe 34, Breite 28 cm. Aus der Auktion von C. J. Wawras Nachlaß im Dezember 1905. Abbildung im Auktionskatalog. — In der nächsten Auktion derselben Kunsthandlung, der des Nachlasses D. A. Spitzer (Jänner 1906), erschien eine Replik desselben Bildes (N. 93).

A. Trost.

ANMERKUNGEN ZU MOSES VAN UYTENBROECK.

Zum Bacchuszug in der Braunschweiger Galerie. — Ein neu aufgefundenes Bild in der Sammlung Matsvanszky zu Wien.

In der bekannten Katalogveröffentlichung von Hoet und Terwesten ist nur höchst selten ein Monogramm oder eine Datierung angegeben. Häufig fehlen Maße und Beschreibung der Darstellungen. Das erschwert oder verhindert es zumeist, die genannten Bilder wieder aufzufinden. Nur ein kleiner Teil der vielen Tausende, die bei Hoet und Terwesten verzeichnet stehen, kann mit einiger Bestimmtheit noch heute als vorhanden nachgewiesen werden. Verhältnismäßig gut steht es um einen Fall, in welchem zwar kein Künstlername, aber Monogramm und Datierung angegeben sind. Im „Catalogus van Schilderyen van wylen de Hooggeboore Vrouwe Gravinne Douariere van Hornes, geboore van Nassau ecc. ecc., verkogt den 24 July 1721, in's Hage." steht als Nr. 16 „Een Bagganal door M. V. W. B. R. 1627." Es wurde um den damals nicht geringen Preis von 80 Gulden verkauft. Ich habe mir dieses Bacchanal eines Monogrammisten von 1627 schon lange als Werk des Moses van Uytenbroeck (auch Wtenbroeck geschrieben) notiert. Bei einer Zusammenstellung der erhaltenen Werke des genannten Haager Künstlers finde ich nun mehrere Bilder, die im weiteren Sinne als Bacchanale gelten können: Eines in Kassel, eines in Braunschweig und ein drittes, das vor wenigen Tagen in der Auktion bei Pisko in Wien zu sehen gewesen ist, wohin es als „Schule Rubens" eine Incognitoreise unternommen hatte. Von diesen drei Bildern paßt das in Braunschweig vorzüglich zu dem bei Hoet erwähnten M. V. W. B. R. von 1627. Denn gerade dieselben Buchstaben und dieselbe Jahreszahl stehen auf dem Braunschweiger Bacchanal des Moses van Uytenbroeck. Faksimiles dieser Inschrift in H. Riegels Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte Bd. II, in W. Bodes Studien und im großen Katalog der Braunschweiger Galerie. Dieser Katalog gibt 1738 als Erwerbungszeit an. Wo das Bild von 1721 bis 1738 gewesen, ist vielleicht noch zu ermitteln.

Zu dem Bilde in der Piskoschen Auktion, das in die Sammlung Matsvanszky übergegangen ist, paßt folgende Beschreibung eines Bacchanals von Uytenbroeck, das 1764 aus dem Nachlaß Da Costa im Haag versteigert und nach Hoet (III, S. 380, Nr. 83) um 72 Gulden verkauft wurde. Dieses Bild wird 1764 folgendermaßen beschrieben „Een Bachanal, door Moses van Uyttenbroeck. D(oek) hoog 4 voet, breet 6 voet 8 duim". Das sind die Abmessungen des Bildes in der Piskoschen Auktion. Das nahezu ebenso große Bacchanal in Braunschweig kann hier nicht gemeint sein, da es seit 1738 nicht mehr im Handel war. Das Bacchanal in Kassel ist aber viel kleiner.*) Der Uytenbroeck bei Matsvanszky und der in Braunschweig (dieser ist von der Firma F. Bruckmann in München photographiert) dürften Gegenstücke sein. Das Verhältnis der Figurengröße zur Bildfläche ist bei beiden Gemälden nahezu dasselbe. Beide Bilder sind nahezu symmetrisch angeordnet.

*) Seitdem dieser Artikel geschrieben wurde, hat auch „Der Kunstmarkt" den Namen Uytenbroeck für das Bild in Wien genannt.



Moses van Uytenbroeck: Bacchuszug. (Wien, Sammlung Matsvanszky.)

EINE HEILIGE FAMILIE VON JOACHIM BEUCKELAER.

Das Gemälde des Beuckelaer, das unlängst mit wenigen Worten als neue Erwerbung der Wiener Sammlung Adolf Homme erwähnt worden ist, verdient jedenfalls nähere Betrachtung. Eine Abbildung hierneben bringt das Was und Wie der Darstellung nahe, und es bedarf wohl nur noch einiger beschreibender Angaben, um dem Leser eine lebhafte Vorstellung von dem kraftvoll ausgeführten Bilde zu erwecken. Man stelle sich eine Tafel von 1·62 m Breite und 1·12 m Höhe vor. Malerei in allem wesentlichen trefflich erhalten. Ein durchdringender Quersprung über die ganze Breite ist geschickt und bescheiden restauriert. An den Figuren, die markig gezeichnet und tüchtig modelliert sind, erscheinen die Lichter im Fleisch fettig glänzend behandelt, nicht unähnlich den Fleischpartien bei Hemessen und Anton Moor. Die Gewandung Josefs ist braunrot, Marias Kleid läßt sich als gebrochenes Graublau ansprechen. Am meisten Naturwahrheit und Frische ist in den stillebenartigen Bestandteilen des Bildes zu bemerken, im Obst, in den Geflechten des Wäschekörbchens, Fruchttellers und Kinderkorbes, endlich im irdenen Pfännchen, zu dem Maria mit einem Löffelchen herablangt. Der Ziegelboden ganz vorne ist rötlich, die Architektur des Mittelgrundes warm bräunlich, die des Hintergrundes ziemlich hellgrau, wie Beuckelaer seine Prospekte zu malen pflegte. An der Säulenplinthe links die Jahreszahl 1565 (nach links hell gehöht). Auf der Plinthe etwas rechts von der Mitte das Monogramm des Künstlers, das aus einem größeren i und einem angefügten kleineren Majuskel-B gebildet ist. I-Punkt mit Spitze nach links. In halber Höhe links und rechts ein „Punkt" in Dreiecksform. Eine Ecke ist jedesmal nach links gekehrt.

Die Kehrseite des Eichenbrettes, das als Unterlage zu nennen ist, wurde einmal mit einem Holzrost versehen und bei jener Gelegenheit gehobelt. Trotzdem haben sich deutliche Reste der Antwerpener Brandmarke erhalten, die zwischen den Leisten des Rostes zu finden sind, und zwar eine Hand aus dem Wappen und ein Stück des Schildes darunter.

Beim Studium des Bildes und seiner flott gemalten liegenden Sachen erinnert man sich bald an Van Manders Angaben, daß den Joachim Beuckelaer sein Lehrer und zugleich Oheim Pieter Aertzen dazu angehalten habe, alle Dinge wie Früchte, Fleisch, Vögel, Fische u. dgl. nach der Natur zu malen. Dadurch sei er zu einer vorzüglichen Farbengebung gelangt. Grünzeug, Obst, Tischgerät, Brote und was noch etwa zu nennen wäre, sind denn auch wirklich bei Beuckelaer immer mit Verve, mit sichtlicher Lust und Geschicklichkeit gemalt. Der volle Tisch auf einem Bilde der Brüsseler Galerie (Nr. 34) ist vielleicht manchem Leser in der Erinnerung gegenwärtig. Ein Fischmarkt in der städtischen Galerie zu Bamberg ist mehr ein großes Stilleben, als ein eigentliches Figurenbild. Die Fleischerläden, die auf den Ecce-Homo-Bildern im Germanischen Museum und in anderen Galerien vorkommen, sind zumeist sehr realistisch gehalten.*)

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch noch an anderen Werken des fleißigen Meisters anstellen.

AUS DER LITERATUR.

Als ein nicht zu unterschätzendes Ereignis ist die Veröffentlichung der Dioskurideshandschrift aus der Wiener Hofbibliothek zu verzeichnen. Seit lange eine Art Paradigma byzantinischer Miniaturmalerei, auf das in allen Handbüchern hingewiesen wird, war dieser frühmittelalterliche Kodex zwar oft erwähnt, aber dabei doch niemals in befriedigender Weise veröffentlicht worden.**) Erst die neue Nachbildung in Photolithographie gestattet einen brauchbaren Überblick über den reichen Miniaturenschmuck dieses naturgeschichtlichen Atlasses aus dem ersten Viertel des sechsten Jahrhunderts. Die Entstehungszeit läßt sich ungefähr auf das Jahr 512 feststellen. Hauptsächlich sind Arzneipflanzen dargestellt, danach auch etliche Tiere, Schlangen, Skorpione, Käfer, Tausendfüßler. Manches Bild beweist eine nicht geringe Gabe, Blätter, Stengel und ihre Verästelungen zu charakterisieren. Anagallis, Agrestis, Agrimonia („Argemonia") sind z. B. sofort nach den Abbildungen zu erkennen. Andere Darstellungen, wohl stark beeinflußt durch das Kopieren nach älteren Abbildungen, sind weniger, manche überhaupt wenig gelungen. Hervorzuheben ist in den Blättern für Gemäldekunde besonders eine Miniatur mit dem

---

*) Ein derlei Bild befindet sich auch in der Sammlung des Wiener Schottenstiftes, aus der ich es vor Jahren beschrieben habe. Vgl. Wiener Zeitung vom 6. und 7. Februar 1896. Es ist laut Inschrift am 6. Dezember 1564 vollendet worden. Das Ecce-homo-Bild im Germanischen Museum zu Nürnberg fällt 1566 (nach Angabe des Kataloges). In beiden Bildern sind die Figuren kleiner als auf dem Gemälde der Sammlung Homme.

**) Neben den Erwähnungen, die in der allgemein zugänglichen und oft aufgeschlagenen Literatur vorkommen, seien noch genannt die in Ed. Browns Reisen (von 1668 bis 1673), deutsche Ausgabe von 1711, S. 244, die in Monfaucons Bibliotheca Bibliothecarum I (1739) und im Glossarium von Ducange (I. Supplementband 1850; mit Abb.).



Joachim Beuckelaer: Heilige Familie. (Wien, Sammlung Adolf Homme.)

Maler an der Staffelei*) (II. Dioskuridesbild). In bezug auf Ornamentik hat die Umrahmung des großen Bildes mit Anicia Juliana gewiß keine geringe Bedeutung. Auf die Analogie dieser Zierformen mit denen eines altbyzantinischen Einbandes aus dem Funde von El Faijum habe ich schon vor vielen Jahren hingewiesen, nahezu sogleich als der Einband in Wien ausgepackt worden war. (Hiezu „Zeitschrift für Kunst- und Antiquitätensammler“ 1885, Nr. 24.) Die neue Veröffentlichung bildet den X. Band der „Codices graeci et latini photographice depicti duce Scatone de Vries Bibliothecae Universitatis Leidensis Praefecto“ und ist in zwei großen Foliobänden in Leyden unter folgendem Titel erschienen: „Dioscurides. Codex Aniciae Julianae picturis illustratus nunc Vindobonensis Medi. Gr. I“. — „Moderante Josepho de Karabacek Bibliothecae Pal atina e Vind (obonensis) Praefecto praefati sunt Antonius de Premerstein, Carolus Wessely, Josephus Mantuani“. Von der breit angelegten Arbeit kann an dieser Stelle nur der kunstgeschichtliche Abschnitt hervorgehoben werden, der von J. Mantuani mit Umsicht und Sachkenntnis gearbeitet ist.

— „Il Rotulo di Giosuè, codice vaticano palatino greco 431, riprodotto in Fototipia e fotocromografia a cura della Biblioteca Vaticana“ (Milano, U. Hoepli 1905. Fol.).

Um 1525 befand sich zu Padua beim kunstliebenden Philosophen Leonico Thomeo neben zahlreichen Antiken und mehreren Gemälden auch eine Pergamentrolle mit Bildern aus der Geschichte Israels und des Josua Nave mit griechischem Text, eine Arbeit, die man für konstantinopolitanisch hielt und deren Alter man auf 500 Jahre schätzte. Diese Nachricht stammt aus Marcanton Michiels Notizia d'opere di disegno, einer Handschrift, die in der Markusbibliothek bewahrt wird.**) Dieselbe Rolle ist mit einiger Sicherheit 1571 in der Bibliothek Ulrich Fuggers nachweisbar.***) Nach Fuggers Tode 1584 gelangte das Manuskript in die Heidelberger Bibliothek, die Palatina, worüber in der älteren Literatur längst gesprochen ist. Mit der Palatina wanderte die Rolle nach Rom in die Vaticana, zu deren wichtigsten Stücken sie gehört. Sie ist wiederholt beschrieben und besprochen worden unter dem Namen der Josuarolle der Vatikanischen Bibliothek. Eine gute Veröffentlichung der Abbildungen hat bisher gefehlt, wie oft auch einzelnes nachgebildet und wenngleich auch das ganze in Umrissen mitgeteilt wurde. Das neue Buch bringt nun getreue Abbildungen in photochemischer Wiedergabe, eine kritische Datierung und Beschreibung des Kodex, sowie eine, freilich nicht lückenlose Geschichte der Rolle. Der Aufenthalt der Rolle in Padua ist gänzlich übersehen, und die Herausgeber meinen andeuten zu sollen, die Rolle sei unmittelbar aus Konstantinopel zu Fugger gelangt. Über das Alter der Bilder läßt sich streiten, besonders da sie möglicherweise älter sind als der griechische Text. Dieser dürfte im 10. Jahrhundert entstanden sein. Ich meine, daß die Miniaturen in ihrer Entstehungszeit auch nicht viel weiter zurück angesetzt werden dürfen, wenigstens nicht alle.

— Alexandre de Vesme „Le Peintre-Graveur Italien, ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de Bartsch. (Mailand, U. Hoepli 1906, 4°.) Der starke Band behandelt italienische Malerradierer des 17. und 18. Jahrhunderts, unter anderen Carlo Ridolfi, Stefano della Bella, die beiden Tiepolo, die beiden Canaletto, J. B. Piazzetta und P. Rotari.

— M. Csaki „Die Kupferstiche des Baron Brukenthalschen Museums. (Aus der Festschrift für Direktor C. Albrich zum 70. Geburtstag, 1. Februar 1906.) Die kleine Schrift liefert den erfreulichen neuerlichen Beweis, daß Hermannstadt an den bildenden Künsten Anteil nimmt. Der vielbeschäftigte Gymnasialprofessor und Vorstand des Brukenthalschen Museums M. Csaki hat mit dem Heft eine sehr brauchbare Übersicht über die Stiche im Museum geboten. Man staunt, denselben Mann, der in seiner Stellung über die zahlreichen vorhandenen Antiken, über Münzen, Medaillen, Gemälde, Kostüme und anderes Bescheid wissen muß, auch bei der Inventarisierung der Kunstblätter tätig zu finden. Aus seiner Zusammenstellung geht hervor, daß die Blätter aus dem 18. Jahrhundert stark überwiegen und daß aus dem 16. Jahrhundert nur weniges vorhanden ist.

— In der Reihe der kunstgeschichtlichen Studien, deren Herausgabe im Verlag Georg Müller mit Van Manders Schilderboek begonnen hat, werden auch die Vite des Vasari erscheinen. Professor Wilhelm Frey in Berlin hat die große Aufgabe übernommen, das ganze Werk mit neuen Anmerkungen zu versehen, die dem heutigen Stand der Wissenschaft entsprechen. Text und Noten der neuen Ausgabe erscheinen nur italienisch. Über den Zeitpunkt, wann der erste Band zu erwarten

*) Wiederholt abgebildet, wenngleich bisher niemals gut, z. B. bei Seroux d'Agincourt Histoire de l'art par les monumens; Peinture Taf. 26, ferner in Revue archéologique II, S. 447 und seither wiederholt an anderen Orten.

**) Vgl. Frimmel „Der Anonimo Morelliano, Marcanton Michiels Notizia d'opere di disegno“ Wien 1888, S. 16 ff. und S. XIV., ferner „Chronique des arts et de la curiosité“ 1887, Nr. 29 und die Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1900, Nr. 29, S. 7.

***) Hiezu die neue Veröffentlichung S. 3 und die dort genannte Literatur.

ist und die ganze Reihe der Vite abgeschlossen werden kann, soll demnächst ein Prospekt Auskunft geben.

NOTIZEN.

Mit den Wandmalereien von Giovanni da Viterbo in Avignon beschäftigt sich ein Artikel im Journal des arts vom 17. Februar 1906.

Über Bartolomeo Rubeus, einen Primitiven von noch nicht sicher bekannter Herkunft — er soll Spanier sein und eigentlich Vermejo heißen — streitet man sich in der Zeitschrift Les arts (Hefte vom November und Dezember 1905 und Jänner 1906). Zu Vermejo vgl. auch Chronique des arts et de la curiosité vom 21. Oktober 1905, S. 269, The Burlington Magazin vom November 1905 und die dort angegebene Literatur.

Zu L. V. v. der Vinne. In der „Méthode curieuse et facile pour la connoissance des tableaux et sculptures" (Amsterdam 1772) steht (S. 32) als Bestandteil der Pfarrkirche Sankt Martin zu Alost verzeichnet „Le petit tableau qui représente Sant Crêpin et Saint Crêpinien, attribué mal à propos à D. Teniers, est très médiorre." Das könnte das Bild sein, das jetzt in der Galerie zu Besançon hängt und unlängst in diesen Blättern besprochen wurde. (Frimmel.)

Über den Violinspieler von Sebastiano del Piombo der Sammlung Sciarra, seither in die Sammlung Alphons Rothschild gelangt, äußert sich Frizzoni in der Chronique des arts et de la curiosité vom 7. Oktober 1905, S. 260. Er setzt das Bild zwischen 1510 und 1515 an. Frizzoni bietet auch Ausblicke auf die Fornarina in den Uffizien, die Dorothea der Berliner Galerie, das Bildnis aus der Galerie Scarpa in Budapest und den Carondelet beim Herzog von Grafton.

Über Bonaventure de Bar, einen der „petits maîtres du XVIII[e] siècle" Chronique des arts et de la curiosité 1905, S. 335.

Über die Wandmalereien von Josef Adam Mölk in einer Kapelle der Burg Hasegg in Tirol und über andere in Hall und Weißenstein in Tirol berichtet das Monatsblatt des Wiener Altertumsvereines (redigiert von Dr. A. Starzer) Jänner 1906. Nach der Inschrift auf dem Hauptbilde seien diese Malereien 1756 von Josef Adam Mölk, k. k. Hofkammermaler, ausgeführt. In diesem Zusammenhange weise ich auch auf die großen Deckenfresken in der Stadtpfarrkirche zu Klagenfurt hin, die signiert und datiert sind:

„Joseph Mölckh k. k. Kamer
mahler pinxit
1761"

Die Jahreszahl ist gelegentlich auch falsch gelesen oder gedruckt worden als 1764, was hiemit richtig gestellt wird. Mölk hat auch kleine Gemälde gefertigt. Denn jedenfalls bezieht sich die Inschrift „Adam Mölckh pinxit 1748", die auf einem Blechbildchen von 27×19 cm vorkommt, auf denselben Maler. Diese Inschrift steht auf einem Drei Kreuze-Bilde mit Nebenfiguren (rechts vorne der römische Hauptmann, links Maria, Johanna und Magdalena), das in der Zeit von 1902/03 im Wiener Versteigerungsamte zu sehen war.

Man weiß seit lange um das malerische Talent des Tondichters Felix Mendelssohn-Bartholdy. Schon in einer vor Jahren erschienenen Briefsammlung finden sich Mendelssohnsche Zeichnungen reproduziert. In neuester Zeit wurden einige Aquarelle Mendelssohns nachgebildet für die inhaltsreiche Mendelssohnbiographie von Ernst Wolff (Berlin „Harmonie").

Eugen Nap. Neureuther wurde durch Bert. Riehl in einem Vortrag behandelt, den der genannte Gelehrte am 9. Jänner zu München im bayrischen Kunstgewerbeverein gehalten hat (Beil. z. A. Z. Nr. 12).

Über „Puvis de Chavannes als Karikaturenzeichner" schreibt Karl Eugen Schmidt in der Zeitschrift für bildende Kunst (Dezember 1905).

Zu Wililam Bouguereau Les arts Jänner 1906.

E. Manets „Concert aux tuilleries sous le seconde empire" abgebildet in The Studio vom 15. Jänner 1906.

Über einen verbrannten J. J. Henner, eine Malerei, die der Künstler in seinem Geburtsort Bernweiler auf ein Scheunentor gemalt hatte, berichtet nach M. N. N. Die Kunst unserer Zeit, 1906, Lieferung I. Ein Nachruf für Henner in Les arts Jännerheft 1906.

Der Maler William Lee Hankey wird behandelt in einem Artikel von A. Lys Baldry in The Studio (Nr. 154), Jänner 1906.

Zu Lucien Simon Art de Décoration, Jänner 1906.

Federzeichnungen von Fred Richardson abgebildet in The Studio, Nr. 154.

„Erich Erler-Samaden" heißt ein Artikel in Deutsche Kunst und Dekoration (Jännerheft 1906).

Der moderne Miniaturmaler und Schriftkünstler M. Brunetta besprochen in L'art décoratif, November 1905.

Zum Radierer John Charle Robinson The Studio, Nr. 154.

Dem modernen Stilisten Karl Max Rebel gewidmet ein Artikel in Deutsche Kunst und Dekoration, Dezember 1905.

Zum Maler Ettore Tito The Studio, Jänner 1906 (Nr. 154).

Über Gustav Schönleber Die Rheinlande Jänner 1906.

Die Galerie zu Nancy besprochen in Le monde illustré Nr. 2551.

Von der Ausstellung alpiner Landschaftsdarstellungen im Münchener Kupferstichkabinett handelt die Deutsche Alpenzeitung V. Jahr, Heft 12. Ebendort ein Artikel von Julius Baum „Über die alpine Landschaftsmalerei in München".

Die Jordaensausstellung von 1905 besprochen in Onze Kunst, Dezember 1905.

Die Wiener Ausstellung von Porträtminiaturen besprochen von Frl. A. S. Levetus in The Studio, Nr. 154. Vgl. hiezu auch Blätter für Gemäldekunde, Bd. I, Heft 5 und 10.

„Zur Geschichte der Einführung der Lithographie in Wien" heißt ein Aufsatz, der dem 76. Katalog des Wiener Kunstantiquariats Gilhofer & Ranschburg vorangeschickt ist.

„Die geschichtliche Entwicklung der Perspektive in Beziehung zur Geometrie" wird von L. Burmester besprochen in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung vom 9. Jänner 1906.

Zur Literatur über Beizen und Färben des Holzes ist beachtenswert die Zeitschrift Innendekoration, Jänner 1906, S. 39 f.

Ein Artikel zu den Streitigkeiten über das punische Wachs des Dioskorides und Plinius abermals in A. W. Keims: Technischen Mitteilungen für Malerei, XXII, Nr. 12.

TODESFÄLLE.

(Fortsetzung zu Heft 4, S. 88 ff.)

Am 18. August 1905 starb der berühmte finnische Maler Albert Edelfelt auf seiner Villa in der Nähe der kleinen Stadt Borgà (Zeitschrift für bildende Kunst, XVII, Heft 4 und Neue Freie Presse vom 28. September). — Am 20. August verschied zu Berlin Karl Emil Döpler der Ältere (J. J. Webers Illustrierte Zeitung Nr. 3244 vom 31. August und mehrere Tagesblätter). — Gestorben sind ferner am 24. August zu Basel der greise Kunstgelehrte Eduard His (Seemanns Kunstchronik XVII, Nr. 5), gegen den 20. September der Maler Francesco Vitalini. Vitalini verunglückte bei einer Bergbesteigung in der Provinz Belluno (L'Illustrazione italiana vom 1. Oktober, S. 321). — Zu Wien verschied der bekannte Kunsthändler Valentin Heck am 22. September im 64. Lebensjahre (Parte). — Es starben am 27. September zu Bellevue der Maler Alexis-Marie-Louis Douillard (Chronique des arts ecc., S. 263) und am 29. September in Wien Bankier Philipp Thorsch, Besitzer einer ansehnlichen Kunstsammlung (Parte), gegen Ende September der Sammler, Schriftsteller und Malerdilettant Jules Hédou auf seinem Schloß in der Nähe von Rouen (Le journal des arts 30. September 1905). — Am 30. September zu Paris der Leiter der Gazette des beaux arts Charles Ephrussi im Alter von 55 Jahren (Parte). Die Blätter für Gemäldekunde werden noch auf die Verdienste dieses Schriftstellers und Gelehrten zurückkommen. Eine Übersicht über seine Arbeiten wurde geboten in Chr. d. a. vom 4. November 1905. — Am 4. Oktober verschied zu Borgosesia der Maler Pietro Celestino Gilardi, 68 Jahre alt (Chronique des arts et de la curiosité, 21. Oktober 1905). — Gegen den 10. Oktober starb zu München der greise Architekturmaler Friedrich Gärtner (K. Chr. XVII, S. 23 und Neue Freie Presse vom 10. Oktober 1905). — Ferner sind gestorben am 13. Oktober zu Freiburg i. Br. der Schlachtenmaler Wilhelm Emele (Die Kunst für Alle, XXI, S. 94). — Um die Mitte Oktober zu Paris der Maler Edmond Renault, 69 Jahre alt (Chronique des arts et de la curiosité, 21. Oktober 1905), zu München der Historienmaler Friedrich Hohfelder (Chronique des arts et de la curiosité 21. Oktober), vor dem 20. Oktober zu Arnsberg Historienmaler und Porträtist Engelbert Seibertz, 92 Jahre alt (K. Chr., XVII, S. 23), ferner zu London der Maler Simeon Salomon, 63 Jahre alt (K. Chr., S. 23). — Gegen den 20. Oktober zu Wien der Historienmaler Karl Josef Geiger im Alter von 83 Jahren, gegen Ende Oktober starb zu Paris, 53 Jahre alt, der Glasmaler Ch. Champigneulle (Chronique des arts vom 4. November 1905), am letzten Oktober zu Wien der betagte Landschaftsmaler Ludwig Fischer (Neues Wiener Tagblatt vom 2. November), am 7. November zu München Maler Emil Brack (Neues Wiener Journal vom 9. November). — Am 8. November zu Wien der akademische Maler Viktor Sieger (Neue Freie Presse vom 9. November). — Kurz vor dem 11. November 1905 der belgische Maler und Schriftsteller Léon Eugène Auguste Abry zu Antwerpen. Unter dem Scheinnamen A. de Fallays schrieb er für Journal des arts (Nachruf im Journal des arts vom 11. November 1905). — Am 9. November verstarb zu Wien der Maler Michael Rieser im Alter von 77 Jahren. Rieser war lange Zeit an der Wiener Kunstgewerbeschule als Professor tätig gewesen, an die er durch Eitelberger zugleich mit Laufberger, Storck, Sturm und Otto König berufen worden war. Eines seiner Hauptwerke ist das Hochaltarblatt in der Wiener Schotten-

kirche. Als Rieser 1888 in Pension ging, konnte er auf ein reiches Kunstschaffen zurückblicken, das bei Gelegenheit in diesen Blättern des näheren zu besprechen sein wird. — Zu Nürnberg verschied am 13. November der Kulturhistoriker Hans Bösch, zweiter Direktor des Germanischen Museums. — Vor dem 24. November 1905 der russische Maler Viktor Mussatow (Kunstchronik, XVII, Nr. 6, S. 90), kurz vor dem 15. November zu Brüssel der Landschaftsmaler Isidor Verheyden (Le Journal des arts, 15. November), ebendort um dieselbe Zeit Maler Jossé Impens, in München Maler Johann Herterich, in Bournemede bei Bushey in Hertshire der Maler Rudolf Lehmann (Kunstchronik 17. November 1905), vor dem 24. November der Hofmaler August Noack zu Darmstadt (K. Chr. 24. November), am 27. November zu München der Landschaftsmaler Konrad Wimmer (Neue Freie Presse 28. November 1905), am 2. Dezember zu Berlin Maler Fritz Hummel (Chr. d. a. vom 13. Jänner 1906), zu Wien Josef Edler von Schönbrunner, Direktor der Erzherzog Friedrichschen Kunstsammlung Albertina, Zeichner und Maler (geb. 14. Februar 1831). — Am 5. Dezember starb zu Puteaux bei Paris Fritz Rivoire, Sammler moderner Gemälde, im Alter von 50 Jahren. Mehrere Bilder aus Rivoires Besitz sind in Heft 2 des laufenden Bandes der Blätter für Gemäldekunde besprochen worden. Rivoire hat einige Gemälde dem Louvre, dem Musée Carnavalet, dem Museum zu Lyon vermacht, doch wird sein Testament angefochten. — Am 6. Dezember starb zu Wien Professor Josef Gierster, der den Lesern dieses Blattes als Besitzer mehrerer Gemälde Waldmüllers bekannt geworden ist (Parte), am 8. Dezember Kunstschriftsteller P. H. B. Prost (Chr. d. a. Nr. 39), am 9. Dezember zu Düsseldorf Maler Otto Erdmann (Chr. d. a. 13. Jänner). — Kurz vor dem 23. Dezember 1905 starb der Militärmaler Joseph van Severdonck (Chronique des arts vom 23. Dezember 1905). — Am 26. Dezember zu München Adolf Lüben. — Am 3. Jänner 1906 zu London der Tiermaler Harrison Weir; um dieselbe Zeit in München die Maler Johannes Kleinschmidt und Max Scholz und zu Sankt Petersburg Maler Leo Felixowitsch Lagorio (Die Kunst für Alle 1. Februar 1906 und K. Chr. vom 12. Jänner). — In der Nacht vom 15. auf den 16. Jänner 1906 zu Wien der Maler Franz Xav. Birkinger (Deutsches Volksblatt, Wien, 16. Jänner 1906). — Vor dem 3. Februar zu New York der bekannte Kunstsammler Ch. T. Yerkes (Chr. d. a. 3. Februar). — Am 3. Februar verschied zu Wien Ludwig Speidel, der berühmte Schriftsteller und Sprachkünstler, der Meister des Wiener Feuilletons, der auch die bildenden Künste in den Bereich seiner Arbeiten mit einbezogen hat. Speidel hat ein Heft über C. Rahls athenischen Fries geschrieben (Wiener Tagesblätter). — Am 7. Februar starb der Maler Edouard de Charlemont zu Wien. Die Blätter kommen auf diesen Künstler noch zurück (Wiener Tagesblätter). — Am 21. oder 22. Februar 1906 starb zu Paris der Maler Adrien Moreau. Er hat (am 18. April 1843 zu Troyes geboren) ein Alter von nahezu 63 Jahren erreicht (Die Zeit vom 23. Februar, Chronique des arts et de la curiosité vom 26. Februar und Le journal des arts 1906, Nr. 15). — Um dieselbe Zeit verschied der französische Zeichner Auguste Deroy (Chr. d. a. et d. l. c.). — In der Nacht vom 28. Februar auf den 1. März starb zu Sankt Petersburg der russische Hofmaler Michael Zichy.

STATT EINER ANTWORT IM BRIEFKASTEN.

Sie werden mir gütigst erlauben, Ihre Fragen stückweise und lückenhaft zu beantworten. Wenn Sie den Bildern, die Sie mir andeuten, ernstlich zu Leibe rücken wollen, müssen Sie sich wohl selbst zu mehr als einer Fahrt bereit halten und der Reihe nach hauptsächlich die deutschen und schweizerischen Gemäldesammlungen durchsuchen. Ich kann Ihnen diese Arbeit nicht abnehmen und bringe Ihnen zunächst nur die Abbildung nach einem der Gemälde, das Sie kennen zu lernen wünschen. Einige beigefügte, knappe Notizen mögen Ihnen vorläufig an Stelle wohlgedrechselter Redensarten das erwähnte Bild näher bringen, das wertvoll genug, dabei aber doch keinem der großen Namen zuzuschreiben ist. Die Bedeutung des Gemäldes, das seit einigen Jahren der Sammlung Figdor in Wien angehört, liegt in der ungewöhnlich mannigfachen Darstellung von Geräten und Speisen, in dem verhältnismäßig hohen Alter (das Bild stammt aus dem frühen 16. Jahrhundert) und der guten Erhaltung. Ob auch die Eigenart der Auffassung auf Rechnung des unbekannten deutschen Meisters kommt, werden Sie selbst bei Ihren vergleichenden Studien zu ermitteln haben. Ein Monogramm oder eine volle Signatur war nicht aufzufinden. Einige hebräische Buchstaben unter der Darstellung der ehernen Schlange gegen links oben können doch nicht als Künstlername angesehen werden. Die eherne Schlange ist ein typologisches Vorbild für den gekreuzigten Christus. Oben, beiderseits von der Monstranze mit der Hostie steht

ecce pani(s) Angeloru(m)". (Siehe! das Brot der Engel.)

Die Farben sind frisch und gut erhalten. Dreimal kommt ein Rot von zinnoberiger Art vor: An dem schlummernden Johannes, am trinkenden Jünger links und an dem sitzenden vorne. Gelb mit Schillerfarben am Judas, der eben die Hostie empfängt. Grünliches Blau zu bemerken an dem Dicken rechts beim Bierglas, Gelblichgrün am Jünger, der vorne ganz rechts sitzt. Kirschrot, zumeist mit weißlicher Höhung an dem Jünger rechts, der die hohe Mütze aufhat, an dem sitzenden gegen links, der ganz vom Rücken gesehen wird, an dem Diener bei der Tür, sowie an der Mütze des Bärtigen neben Jesus. Jesus selbst trägt ein hellrotes Kleid mit gelblicher Höhung.



Deutsch-schweizer Gemälde aus dem frühen 16. Jahrhundert. (Wien, Sammlung Figdor.)

Das Gemälde sitzt auf Nadelbaumholz mit weißer, mäßig dicker Grundierung. Im wesentlichen ist es als Ölmalerei zu betrachten, auch wenn etwa teilweise Anwendung von Mischtempera (halb Eiweiß, halb Öl) nicht auszuschließen ist. Höhe 99 cm, Breite 90 cm.

Der Besitzer teilt mir freundlichst mit, daß das Bild aus der Lindauer Sammlung Lingg herkommt. Es mag in der Gegend um den Bodensee entstanden sein. Ich vermute, daß Sie bei Ihrer Arbeit in der Richtung des Hans Fries mit Erfolg bohren werden.

RUNDSCHAU.

Angers. Die große Kunstausstellung dürfte bis in den März hinein geöffnet bleiben (L. J. d. A.).

Berlin. Im amtlichen Bericht aus den königl. Kunstsammlungen wird mitgeteilt, daß die Gemäldegalerie in England eine Anbetung durch die Hirten von Murillo, eine Landschaft von Richard Wilson und ein Selbstporträt von Sir Joshua Reynolds erworben hat.

— Die Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins umfaßt 159 Staffeleigemälde, zahlreiche Werke der Bildnerei, Kleinkunst, mehrere Wandteppiche und Miniaturen. Die Aussteller der zumeist wertvollen und interessanten Gegenstände sind folgende zumeist Berliner Sammler: Geheimer Kommerzienrat Eduard Arnhold, Bankier Ludwig Berl, Dr. James v. Bleichröder, Dr. Fritz Clemm, Dr. Ludwig Darmstaedter, Dr. W. v. Dirksen, Geheimer Rat Graf Dönhoff-Friedrichstein, Rentier Otto Feist, Kom merzienrat Hermann Frenkel, Geheimer Kommerzienrat Fritz Friedländer, Albert v. Goldschmidt-Rothschild, Arnold v. Guilleaume (Köln),

Dr. Ferdinand Güterbock, Kommerzienrat Eugen Gutmann, Frau Julie Wainauer, Rittergutsbesitzer Dr. Fritz Harck (Seußlitz), Durchlaucht Guido Graf Henckel Fürst v. Donnersmarck, Bankier Karl von der Heydt, Freiherr von Heyl zu Herrnsheim (Worms), Karl von Mollitscher, Fabriksbesitzer Oskar Wuldschinsky, Rentier Markus Kappel, S. Kocherthaler, Direktor der Gesellschaft für elektrische Unternehmungen, Fritz A. König (London), Geheimer Kommerzienrat Leopold Koppel, Professor Otto Lanz (Amsterdam), Durchlaucht Fürst Max v. Lichnowsky (Kuchelna), Franz v. Mendelssohn, Robert v. Mendelssohn, Geheimer Kommerzienrat Ernst v. Mendelssohn-Bartholdy, Kommerzienrat Ernst Meyer, Kommerzienrat Jacques Mühsam, Bankdirektor, Geheimer Oberfinanzrat a. D. Waldemar Müller, Rentier Benoit Oppenheim, Geheimer Legationsrat A. Raffauf (Konstantinopel), Rentier Berthold Richter, Generalkonsul Hermann Rosenberg, Professor Dr. Fritz Sarre (Neubabelsberg), Rittergutsbesitzer Artur Schnitzler (Klink b. Warm), Generalkonsul Dr. Paul Schwabach, Kommerzienrat Dr. Eduard Simon, James Simon, Kommerzienrat Max Steinthal, Exz. Freiherr v. Stumm, kaiserlich deutscher Botschafter (Schloß Holzhausen), Freiherr Wilhelm v. Stumm, kaiserlich deutscher Legationsrat (Madrid), Privatdozent Dr. Werner Weisbach, Bankier Lorenz Zuckermandel. Vom Katalog liegt schon eine dritte Auflage vor.

Berlin. Die deutsche Jahrhundertausstellung, die schon 1900 hätte abgehalten werden sollen, ist mit starker Verspätung nun doch zustande gekommen. Sie ist dafür aber auch großartig angelegt und umfaßt über 2000 Werke. Die Auswahl des Auszustellenden und Ausgestellten wird übrigens in verschiedenen Kunststädten Deutschlands verschieden beurteilt. Sie mag schwierig genug gewesen sein. Auch darf die Mühe nicht unterschätzt werden, der es bedarf, einen guten Katalog für eine so bedeutende Menge von Kunstwerken zu schaffen, wie sie jetzt in der Ausstellung beisammen sind. Die Liste der Darleiher will gar kein Ende nehmen. Man mag sie im Katalog S. 23 bis 48 nachlesen. Und dabei sieht der Kundige, daß es ihrer noch immer zu wenige gewesen, wenn die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts zu vertreten war. Die Ausstellung soll bis zum Mai offen stehen.

Bremen. In der Kunsthalle steht die Frühlingsausstellung offen, die Gemälde, Kunstdrucke und Zeichnungen enthält. (N. N.)

Florenz. Die Uffiziengalerie erwarb vor einiger Zeit ein Eigenbildnis von George Romney (K. Chr. Sp. 187).

London. Der Ankauf der Rokeby-Venus des Velasquez für den Staat um rund eine Million Kronen ist gesichert. (Engl. Bl.) — Die Ausstellung von neu aufgefundenen Werken Turners in der Tate-Gallery macht einiges Aufsehen. (Zahlreiche Abbildungen in The illustrated London News vom 10. Februar 1906.)

München. Seit den ersten Märztagen Ausstellung der Gemäldesammlung Otto Ackermann aus Paris im Kunstsalon Zimmermann (M. N. N. 4. März 1906).

Neapel. Die Kunstausstellung im Circolo artistico steht offen (K. Chr. Sp. 186).

New York. Der Millionär und Kunstsammler Ch. T. Yerkes ist vor kurzem gestorben. Er hat der Stadt sein ganzes Palais und die wertvollen Kunstsammlungen vermacht (Chronique des arts et de la curiosité vom 3. Februar 1906).

Paris. Die Louvregalerie hat ein weibliches Bildnis von Ricard angekauft. Es ist das Porträt der Madame de Calonne, das sehr gelobt wird. Im Gegensatz zu den schlecht erhaltenen männlichen Bildnissen von Ricard im Louvre ist das neu erworbene Gemälde in bestem Zustand (Chronique des arts et de la curiosité Nr. 8).

— Musée du Luxembourg. Die Erwerbungen von 1905 aufgezählt in „Art et Décoration" Februar 1906 (S. 3).

— Der Maler Henner hat ein Vermögen von etlichen Millionen hinterlassen. Sein Universalerbe ist der Wechselagent Jules Henner. Dieser hat der Stadt Paris bereits ein schönes Geschenk mit Gemälden und Zeichnungen gemacht, die im Petit Palais eine bleibende Stätte finden sollen. Auch die Ecole des beaux arts sei reichlich bedacht worden. (Baseler Nachrichten vom 27. Februar 1906.)

Rom. Der Papst hat eine Umstellung der vatikanischen Galerie angeordnet und für diese kostbare Sammlung geräumige Säle in der Floreria angewiesen (L. j. d. a. 3. Februar 1906).

Wien. Eine neue Künstlervereinigung hat sich gebildet, die sich „Österreichischer Künstlerbund" nennt. An ihrer Spitze stehen Maler Anton Hlavaček, Bildhauer Otto Jarl und Maler J. M. Kupfer. Im Programm des neuen Bundes fällt nicht unangenehm auf, daß man sich von der Dutzendkunst abwenden will. Ein neuer Kunstsalon wird gegründet und Wanderausstellungen sollen veranstaltet werden. Die neue Gesellschaft will das Eindringen der Kunst in Kreise fördern, denen sonst der kostspielige Genuß von Werken der bildenden Kunst unmöglich war. Die Satzungen

des Vereines und das „Was wir wollen“ liegen gedruckt vor.

Die Jahresausstellung im Künstlerhause wird von der alten Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens eben jetzt vorbereitet und soll am 17. März in feierlicher Weise eröffnet werden.

Die „Sezession“ dürfte um die Mitte März ihre Frühlingsausstellung eröffnen.

Über die Ankäufe des städtischen Museums berichtet A. Trost in einem eigenen Artikel (siehe oben).

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN.

Am 13. März werden im Wiener Versteigerungsamt moderne und ältere Gemälde unter den Hammer kommen.

Für den 15. bis 17. März ist die Versteigerung der Sammlung Gustav R. v. Emich durch die Firma Gilhofer & Ranschburg in Wien angekündigt. Die Sammlung Emich besteht aus Handschriften verschiedener Art, mit und ohne Miniaturen, alten Kunstdrucken, Buchinkunabeln, illustrierten neueren Werken und ähnlichem. Reich illustrierter Katalog. Im Zusammenhang mit dem ersten Artikel dieser Lieferung sei auf Nr. 172, das Breviarium Romano-Germanicum aufmerksam gemacht, das u. a. die Bildnisse des Christoph und der Apollonia Frangipani in Holzschnitt enthält. Diese Persönlichkeiten stehen ja in engster Beziehung zum Scoorelaltar in Obervellach.

BRIEFKASTEN.

Den Leitern von Versteigerungsanstalten eine dringende Bitte: Preislisten nur allein mit zusammengestellten Nummern und beigefügten Ziffern sind wissenschaftlich entweder gar nicht oder nur bedingungsweise zu benützen. Ich ersuche daher um jedesmalige Beifügung des Künstlernamens oder des Schlagwortes, das einen solchen vertritt. Womöglich sei auch die Darstellung angedeutet.

Herrn L. Über die Künstler Kobell und den holländischen Ast der Familie gibt Obreens Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis VII, 129 ff., gute Auskunft. Der 1713 oder 1714 zu Frankfurt a. M. geborene Heinrich Kobell wanderte nach Rotterdam aus. Bitte, beachten Sie auch Lützows Kunstchronik Bd. XX, 330 ff. An die allgemeine deutsche Biographie dürften Sie schon gedacht haben; und daß Sie die Künstlerlexika, Lipowski mit eingeschlossen, aufgeschlagen, ist selbstverständlich. Dagegen mag Ihnen der Hinweis willkommen sein auf die Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung vom 22. Jänner 1883. Leicht zu übersehen sind wohl auch die Abschnitte in Kuglers kleinen Schriften S. 362, Otto Roquette Preller S. 173 und M. Oeser „Aus der Kunststadt Karl Theodors“, die übrigens nicht von Belang sind. Lange Reihen von Sammlungskatalogen, in denen Werke des einen oder anderen Kobell vorkommen, nicht zuletzt die Kataloge der Galerien in Karlsruhe, Stuttgart, Darmstadt. In niederländischen Sammlungen habe ich vor Jahren viele Kobells notiert, u. a. in der Antwerpener Sammlung Wuyts, im Musée Fodor zu Amsterdam. In kleinen deutschen Sammlungen wurde neben anderen notiert ein W. Kobell im Archivgebäude zu Frankfurt a. M. In Wien waren 1884 im Künstlerhause Kobellsche Aquarelle aus dem Besitz des Erzherzogs Karl Ludwig ausgestellt. Bei der Helbingschen Auktion Meyer v. d. Broeck 1905 wurde ein Jan Kobell feilgeboten. Noch andere, nicht des besonderen notiert, sind mir im Kunsthandel begegnet. Ein guter Jan Kobell in der Wiener Sammlung Baron Alexander Stummer. Die Wiener Akademie besitzt einen signierten Willem v. Kobell. — Für die Kobell ist auch in der Literatur über Kupferstich nachzusuchen.

Fräulein L. Z. Das ist eine unangenehme Wahrheit, die Sie mir schreiben, daß man nämlich nicht arbeiten, sondern intrigieren soll, um vorwärts zu kommen. Trotzdem werde ich mich auch künftig an die Arbeit halten und das Intrigieren sein lassen.

Frau R.... Aus Ihren Zeilen meine ich entnehmen zu können, daß es nur eines Anstoßes bedarf, um praktisch brauchbare Gedanken über die neue Weltsprache bei Ihnen frei zu machen. Jede erfundene Weltsprache ist eine neue Sprache, die zu den übervielen alten noch hinzu kommt. Es hieße eine Sache durch Verwicklung vereinfachen wollen, wenn man an der Verbreitung einer erfundenen Weltsprache mitarbeiten würde. Die zahlreichen bisherigen Versuche solcher aufgepfropfter Sprachen sind denn auch alle kläglich mißglückt, und vernünftige Leute haben die erfundenen Weltsprachen schon längst in das Niveau des Perpetuum mobile gerückt.

Herrn S.... Der von Ihnen erwähnte Artikel, der in P. am 15. Dezember 1905 erschienen ist, war allerdings von Anfang bis zu Ende aus meinem neuen Beethovenbuche gestohlen.

Frl. M. in E. Das war doch vorauszusehen, daß irgend ein schwacher Denker sich einbilden würde, ich solle die Bildnisse Beethovens aus den musikalischen Schöpfungen ableiten. Ich danke Ihnen übrigens, daß Sie mir den Ausschnitt geschickt haben.

H. J. Z. Ich hoffe, in der nächsten Lieferung einige Mitteilungen über Mozartbildnisse bringen zu können. Ein leidlich beglaubigtes, freilich auch nicht unanfechtbares ist noch unveröffentlicht. Eine Abbildung wird vorbereitet.

H. R. R. M. Es ist mir niemals eingefallen, den angeblichen Wynants bei Frau R. für echt zu halten. Man braucht das Bild nur zum Licht zu nehmen, um zu erkennen, daß die ganze Oberfläche neueren Datums ist.

Druck von Friedrich Jasper in Wien. — Klischees von der „Graphischen Union“.
Preis dieses Heftes 1 K 20 h = 1 M. — Für unverlangte Beiträge wird keine Bürgschaft geleistet.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON

Dr. TH. v. FRIMMEL

- ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER ZU RICHTEN NACH WIEN, IV. SCHLÜSSELGASSE 3.

II. Band. APRIL 1906. Heft 10.



Vermeer: Liebeshandel. (Dresdener Galerie.)
(Mit Genehmigung der Firma F. und O. Brockmanns Nachfolger R. Tamme in Dresden.)

ZU VERMEER VAN DELFT.

Der Delftsche Jan Vermeer ist einer von den ganz großen. Das wird seit den Tagen Burger-Thorés überall anerkannt. Bei Vermeer liegt es in der besonderen

künstlerischen Vertiefung, mit der seine Werke geschaffen sind. Die Fruchtbarkeit eines Rembrandt war ihm nicht gegeben, noch weniger die ungeheuere Schaffenskraft eines Rubens, eines Tizian und Tintoretto, auch nicht der Witz und Humor eines Jan Steen. Dafür haben seine Bilder alle etwas Bezauberndes, Faszinierendes, um mit einem ganz subjektiven Urteil zu beginnen. Objektiv angesehen, sind sie künstlerisch höchst ausgereift, durchdacht, ohne daß sie dabei irgendwie ein theoretisches Studium prahlend herauskehren würden, wie Vermeer es doch unbedingt sehr gründlich durchgemacht hat. Das kommt bei wenigen anderen Künstlern vor. Sogar Pieter de Hooghe kann in seinen Werken nicht ganz über das Gemachte, Berechnete hinwegtäuschen. Vermeer, auf der höchsten Stufe der Entwicklung, schwelgt nun so gänzlich in den Wirkungen malerischer Perspektive, in Licht und Farbe, er beherrscht die Kunstmittel mit solch spielender Leichtigkeit, daß er bei den meisten Beschauern alles Technische vergessen macht und in einer höchst vollkommenen Weise den Eindruck vermittelt, den er von den Dingen gehabt hat. In diesem Sinne ist Vermeer als Impressionist angesprochen worden. Streng genommen vertritt Vermeer das größte Raffinement einer komponierenden, wenngleich im übrigen ganz realistischen Malerei. Daß man die schlaue Berechnung nicht merkt, verdankt Vermeer seinem ungeheueren Talent. Dieses war jedoch nicht vielseitig, und es mag rasch ermüdbar gewesen sein. Man kann im Verhältnis zur Lebensdauer des Künstlers — er ist 1632 geboren und 1675 gestorben*) — eine nur geringe Anzahl von Werken nachweisen. Es sind deren nicht viele über 30 bekannt geworden. Vor einigen Jahren zählte man 31.**) Dann ist Vermeers Talent auch in der Beziehung begrenzt, daß der Mann, soweit man ihn heute kennt, keine großen Historien gemalt hat; welche weise Beschränkung! Von unserem Künstler sind ferner keine handwerklich hergestellten Bildnisse bekannt und nur wenige Gemälde, die man im allgemeinen Landschaften nennen kann. Mehr sind es Ansichten von Straßen und Plätzen als Landschaften. Zumeist aber finden wir Innenräume auf seinen Bildern dargestellt. Darin wenige Personen, meist nur eine Figur beschaulichen, ruhigen Charakters. Keine wildbewegten Szenen, keine leidenschaftlichen Auftritte. Ein Mädchen steht vor dem Spiegel, eine Köchin gießt Milch in einen Topf, eine Dame steht beim Spinett, ein Geograph neigt sich über seinen Arbeitstisch vor. Auch das Hauptbild des Meisters ist von stiller, schlichter Art: der Maler sitzt vor der Staffelei. Nur ein weibliches Modell steht noch im Atelier. Was aber die Hülle und Fülle hereinströmt, das ist Licht,

*) Durch Obreen, Havard und Bredius ist eine Reihe von Daten aus dem Leben dieses Vermeer festgestellt worden. Vermeer heiratete am 5. April 1653 zu Delft Katharina Bolnes. Am 29. Dezember 1653 trat er in die Delfter Gilde ein, deren Hauptmann er 1662, 1663, 1670 und 1671 war. Am 15. Dezember 1675 wurde er zu Delft begraben. Er hinterließ eine Witwe und acht unmündige Kinder. Im Nachlaß kommen unter anderem Bilder von Karel Fabritius vor, ferner neben zwei Staffeleien auch Leinwanden und Bretter für Gemälde.

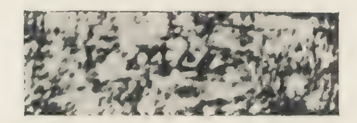
**) C. Hofstede de Groot, „De een en dertigste Delftsche Vermeer". Artikel im „Nederlandsche Spectator", 1899, Nr. 27. Beschreibung des Bildes bei Lewis Frey in Goldney House zu Clifton nächst Bristol. — 1895 wurden nach Ausschluß der vielen Landschaften des Haarlemer Vermeer aus dem Werk des Vermeer van Delft 30 gezählt. Wollte ich den sogenannten G. Metsu der Sammlung Pelham Clinton Hope hinzurechnen, dessen Metsu-Signatur ich bei eigenäugiger Besichtigung als falsch notiert habe und dessen Verwandtschaft mit Vermeer allgemein bekannt ist, so käme ich heute auf 33. Indes lasse ich dafür andere aus den älteren Listen fallen. Von einer neuen Großfoliopublikation, die De Groot bei K. W. Hiersemann erscheinen läßt, liegt die erste Lieferung vor.

breites, klares Tageslicht. Und was den Künstler augenscheinlich bei seinen Arbeiten am meisten gefesselt hat, war wieder das Licht in seinen ungezählten Stufen vom Hell zum Dunkel und von reiner Farbigkeit bis zum tintigen Schwarz. Auf diesem Gebiet weiß der Mann Bescheid wie kein anderer. Die Werke seiner reifen Zeit bekunden alle eine vollkommene Vertrautheit mit allem, was Spiegelung, Durchscheinen, Schattenprojektion und die verwandten Erscheinungen betrifft. Es sind die Bilder in der Wiener Galerie Czernin, im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main, ein damit verwandtes, das 1898 aus der Antwerpener Galerie Kums bei deren Versteigerung an die Brüder Le Roy nach Brüssel gelangt ist, ferner die Gemälde in Berlin, Braunschweig, das Bild mit dem lesenden Mädchen in Dresden, die Dame in der Galerie Aremberg zu Brüssel, die lesende Frau und die Lautenspielerin mit dem Brief in Amsterdam, die Köchin mit dem Milchtopf bei Six ebendort.*) Das wären bekannte Erzeugnisse des ausgereiften Künstlers. Die meisten davon tragen die Signatur „Meer" mit dem I über dem M. Diese Bilder dürften alle zwischen etwa 1660 und gegen 1675 entstanden sein. Gewiß fallen sie nach 1656. Denn aus jenem Jahre hat man ein datiertes Werk, das beweist, wie der Künstler damals noch nicht zur vollen freien Wiedergabe des Sonnenlichtes und noch nicht zu vollkommener Technik durchgedrungen war.*) Es ist der Liebeshandel der Dresdener Galerie mit der folgenden Inschrift:

Meer.
1656.

Nach der Form des Monogramms zu schließen, wäre die berühmte Ansicht von Delft**) im Mauritshuis um dieselbe Zeit 1656 entstanden. Das kleine v hat dieselbe Stellung unter dem I und M wie in der Signatur des Dresdener Bildes.

Das Straßenbild der Sammlung Six trägt noch eine andere Signatur, deren nachfolgende Wiedergabe freilich manches zu wünschen übrig läßt.



Auch dieses Bild gehört gewiß nicht in den letzten Stil des Vermeer, auch wenn es sich einstweilen schwer sagen ließe, welchem Jahre es zugewiesen werden muß.

Mit einem gewissen Vorbehalt bilde ich anbei ein Werk ab, das mutmaßlich eine frühe Arbeit des Vermeer ist. Es befand sich vor einigen Monaten im Wiener Kunsthandel und gehört jetzt der Wiener Sammlung Mats-

*) Durch gute Abbildungen sind mir noch andere bekannt, z. B. die Gemälde aus der Sammlung Des Tombe im Haag und das neu erworbene, übrigens nicht von allen Kunstfreunden anerkannte Bild der Londoner National Galery, auch das (biblische) Bild der Coats-Collection in Skalmorlie Castle und das bei James Simon in Berlin. — Vor Jahren habe ich einen angeblichen A. Cuyp im Museum zu Lille als Vermeer notiert (Junge Dame mit Fächer), doch müßte ich die Angelegenheit neuerlich überprüfen, um das Bild in die Liste der Werke einzureihen. Zur Datierung einiger später Figurenbilder des Vermeer die Erörterungen von Weizsäcker im Katalog der Frankfurter Galerie.

*) Auf diesem Gemälde kommen interessante Pentimente vor. Am Hals des jungen Weibes gegen links war ursprünglich eine andere Begrenzung des Leibchens oder Hemdes gemalt. Man erkennt deutlich einen breiten Pinselstrich, der durch die spätere Kleidbegrenzung überschnitten wird. Auch rechts an der Brust gibt es geänderte Begrenzungen.

**) Über diese vgl. auch Bd. I der Blätter für Gemäldekunde, 21. Auch hier ein Pentiment.



vanszky an. Leider ist die Mitte des Bildes einmal verrieben worden. Ein Stück des Schrankes und des Tisches ist dabei schlimm weggekommen, und ein neuester Farbenschleier kann über diese Mängel nicht hinweghelfen. Das Bild trug, als es nach Wien kam, eine falsche Signatur, die einen Adriaen van Ostade vortäuschen sollte. Diese Zugabe hielt nicht einmal den gelinden Putzversuchen stand, die angestellt wurden, um das alte Bild von Staub und Schmutz zu reinigen. Dagegen kamen weiter oben ganz rechts die echten Züge einer Künstlerinschrift zutage (vgl. das Faksimile in der Größe des Vorbildes. Es ist eine Nachzeichnung, da die Klischierung mehrmals mißlang. Die herabreichenden Striche bringen den Bereich einer Beschädigung zur Andeutung). Etwa fingerbreit tiefer die Jahreszahl 1650. Alles in dunklen, sogenannten schwarzen Zügen, die im Ton vollkommen zum Bild passen. Den Hinweis auf Vermeer hatte ich übrigens gemacht, noch ehe ich die Inschrift gesehen hatte.

Fand ich doch an dem neu aufgefundenen Bilde: Der Goldzähler, die fette, flüssige Malweise, die leichte, aber nicht rohe Pinselführung, das Hinarbeiten auf Lichtwirkungen und schwierige Lösungen der Linienperspektive wieder, das mir aus den sicheren Werken des Meisters geläufig war. Auch die plump geformten Hände des Dresdener Bildes von 1656 kehren auf dem Gemälde bei der Sammlung Matsvanszky wieder. Sie finden sich auch auf der Zeichnung eines sitzenden Mannes, die aus der Teylerschen Stiftung zu Haarlem bekannt ist. Die Haltung des Goldzählers ist der des Mannes rechts im Dresdener Bilde nächst verwandt. Begreiflicherweise versuchte ich es der Sicherung wegen nachträglich noch mit so und so vielen anderen Namen, die man etwa auf die Reste der Inschrift beziehen könnte. Auch Jan Baptist Weenix wurde in Erwägung gezogen, dem man ja eine Zeit lang, freilich mit entschiedenem Unrecht eine



Vermeer van Delft: Der Goldzähler. (Wien, Sammlung Matsvanszky.)

Vermeerartige Dame am Spiegel zugeschrieben hatte.*) Aber Vermeer behielt unzweifelhaft die Oberhand. Man kann für das Bild keinen anderen Namen finden. Wenn uns etwa die Wahl des Stoffes: ein alter Goldzähler und die Kerzenbeleuchtung, auf dem Bilde als ungewöhnlich auffällt, da Vermeer sonst Tageslicht in seine Bilder einführte und meist junge Leute malte, so werden wir uns sagen müssen, daß die Bilder mit Tageslicht ohne Zweifel alle viel später, zumeist um zehn bis fünfundzwanzig Jahre später anzusetzen sind als das vorliegende Werk, das mit 1650 datiert ist. Vermeer wäre nicht Vermeer, wenn er bei aller ausgesprochenen Individualität in seiner Jugend, mit 28 Jahren nicht ein wenig anders gemalt und komponiert hätte als in seiner reifen Manneszeit. Der dargestellte Gegenstand könnte befremden, aber da liest man wieder in alten Inventaren noch aus dem 17. Jahrhundert von einem Vermeerschen Bilde, das eine Goldwägerin dargestellt hat.**) Eine solche Figur ist wohl vom Künstler ebenfalls wie der Goldzähler in einen kleinen halbdunklen Raum gesetzt worden; mutmaßlich war die Goldwägerin kein junges Mädchen, sondern eine alte Frau. Dann könnte man Bedenken darüber haben, daß die Signatur des Matsvanszkyschen Vermeer nicht den Bezeichnungen des Künstlers entspricht, wie sie auf späteren Werken vorkommen. Ich meine, daß nur ein ungeschulter Bilderfreund von diesem Umstand überrascht werden kann. Mit

*) Es ist das Bild aus dem Jahre 1670 mit der neuen Nummer 616 in der Brüsseler Galerie. Hierzu die Kataloge und Lafenestre: La Peinture en Europe, La Belgique. Im Klassischen Bilderschatz noch als Weenix.

**) Hierzu die weiter unten gegebene Literatur, besonders die Katalogsammlung von Hoet, I, S. 34 (Versteigerung in Amsterdam 1696). Ob das Bild, von dem Horsin an Burger berichtete, gerade dieses aus dem alten Inventar ist, bleibt fraglich (Gazette des beaux-arts 1886, II, S. 554 f.).

dem Entwicklungsgang anderer guter Maler vertraut und die Wandlungen ihrer Handschrift und ihrer Signaturen beachtend, müßte man im Gegenteil stutzig werden, wenn man auf einem so frühen Werk des Vermeer eine Bezeichnung vorfände, wie sie auf späteren Arbeiten desselben Künstlers vorkommt. Ich deute die Reste, die von der Signatur des Bildes noch ganz klar sichtbar sind, im Zusammenhang mit einigen ganz verblaßten und verriebenen Strichen folgendermaßen:

Das große I des J(an) ist mit dem ersten Balken des M verbunden. In die zweite Hälfte des M wäre dann nach meiner Annahme das kleine v des „v(er)" hineingeschrieben, so daß eine W-artige Verbindung entsteht. Oder das kleine v ist in die erste Hälfte des M eingefügt, das aber vom I getrennt ist. Am wahrscheinlichsten ist es, daß das Monogramm ursprünglich so aussah:



Wie man recht wohl aus der Signatur des Bildes bei Six und aus der des Liebeshandels in Dresden von 1656 entnehmen kann, ist der große Meister der Lichtmalerei nicht zugleich Meister der Schrift. Denn es sind geradewegs tastende Versuche auf jenen Bildern, eine passende Signatur in gekürzter Form zu finden. Der stärkste Gegensatz zu den wohlgepflegten, sauber gezogenen Signaturen mancher gleichzeitiger Holländer. Auch seine Federschrift, deren Formen ich übrigens nicht zur Vergleichung heranziehe, weil Pinsel und Feder zweierlei Striche geben, ist etwas kindisch und ungelenk.*) So fügt sich denn auch

*) Hierzu die Faksimiles, die dem Artikel von Bredius in Oud Holland, Bd. III, beigegeben sind.

die Signatur des Matsvanszkyschen Vermeer trotz ihrer mangelhaften Erhaltung recht zwanglos in die Reihe der Beobachtungen, die uns über das Wesen des Delfter Vermeer zur Verfügung stehen.

Signatur und Datierung stehen ganz seitlich im Falz und sind wohl vorzeiten durch mancherlei Unvorsichtigkeit geschädigt worden. Das Bild gehört, wenn sich die Benennung halten läßt, zu den interessantesten, die man vom Delfter Vermeer zur Verfügung hat. Wenn der Maler in seiner späteren Zeit die künstlerische Darstellung von Wirkungen des Tageslichtes anstrebte, so sehen wir ihn hier noch im Zusammenhang mit den Malern, die an die Lampenlichtbilder von Rembrandt und seinen frühen Schülern anknüpften. Ob nicht der Delfter Parallelmeister zum Leydener Rembrandt, der Helldunkelmaler Lendert Bramer, einen gewissen Einfluß auf den jungen Vermeer ausgeübt hat. Havard hat das längst behauptet. Als Lehrer des Delfter Vermeer ist übrigens Karel Fabritius recht wahrscheinlich, auch wenn kein unumstößlicher Beweis dafür vorliegt. In den alten Bonschen Reimereien, die hierfür von Belang sind, heißt es nur, daß Vermeer aus des Fabritius Asche als Nachfolger wie ein neuer Phönix hervorgegangen ist. Daß Vermeer Bilder von (Karel) Fabritius besessen hat, geht aus dem Nachlaßverzeichnis hervor. Alles zusammengenommen, war aus den alten Nachrichten ein gewisser Zusammenhang des Delfter Vermeer mit Rembrandts Schule als recht wahrscheinlich anzunehmen.*) Aber bisher fehlte ein Bild, von dem man den Zusammenhang hätte wirklich ablesen können. Der Vermeer bei Matsvanszky füllt nun diese Lücke aus. 1650 entstanden, dürfte das Werk gerade in jene Entwicklungsperiode des Vermeer fallen, die durch Karel Fabritius und vielleicht durch Bramer bestimmt wurde. Der Vermeersche Goldzähler ist nach seiner Datierung entstanden, als dieser Fabritius noch lebte. Karel Fabritius kam bekanntlich 1654 bei der Explosion des Pulverturms in Delft ums Leben. Der Schüler hat ihn um mehr als zwanzig Jahre überlebt und fand bald eine ganz besondere Eigenart, die längst bekannt ist. Das neu entdeckte Werk aber führt uns in eine bisher unbekannt gebliebene Phase der Entwicklungsgeschichte des Künstlers ein.

Einige beschreibende Angaben seien nachgeholt. Als Unterlage dient Eichenholz von Höhe 57 cm, Breite 45·5 cm.*) Nach den Rändern zu ist es auf der Hinterseite abgeschrägt. Rechts könnte ein schmaler Streifen fehlen, doch dürfte das Bild im wesentlichen unverstümmelt sein.

Das vorherrschende Licht ist das einer Laterne, die oben im Mittelgrunde hängt. Von vorne her, so scheint es, dringt zerstreutes Tageslicht in den Raum, wo vor einem geöffneten schwerfälligen Schrank ein Mann sitzt, der vor sich auf dem Tisch zahlreiche Häufchen von Goldstücken aufgelegt hat. Die Mütze ist schwarz, der Rock graublau und das in einer Tonart, die auch später bei Vermeer wiederkehrt, z. B. auf dem zweifigurigen Bilde der Berliner Galerie. Im Mittelgrunde gegen links eine sitzende Frau.

Niemand wird die meisterhaft behandelte, halb offenstehende Schranktür übersehen und den Schlüsselbund

*) Zu dieser Frage Blyswyck, „Beschryvinge der Stadt van Delft" (1667), Havard, Art et artistes hollandais, IV, 66 ff.; Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, S. 187; De Groot, „Arnold Houbraken und seine: Groote Schouburgh", 1893, S. 361 und De Groot in „Die graphischen Künste" von 1895.

*) Daß Vermeer auch auf Brettern gemalt hat, erhellt aus dem Nachlaßinventar, das auch Paneelen aufzählt. Die Kehrseite des Goldzählerbildes weist eine eingeschlagene Marke auf, die ich auch auf anderen holländischen alten Bildern gesehen habe, ohne daß ich mich entsinnen könnte, auf welchen.

daran, der allein an kunstvoller Darstellung einige Dutzende mittelguter Bilder aufwiegt.

Die Vermeer-Forschung ist hauptsächlich durch W. Burger (Thoré) eingeleitet worden, der schon im Katalog der „Galerie d'Arenberg à Bruxelles“ 1859 mit großer Wärme für den Künstler eintrat. Damals kannte man noch sehr wenige Bilder von unserem Vermeer. Von Bedeutung waren die Mitteilungen Burgers im zweiten Bande der „Musées de la Hollande“ (1860, S. 67 ff.) und noch mehr die ausgedehnte Studie über Vermeer in der „Gazette des beaux-arts“ von 1866 (Bd. II). Aus Burgers Nachlaß wurden unter anderem mehrere Vermeer versteigert. Hierzu Repertorium für Kunstwissenschaft, XVI, S. 116 f. — Urkundliche Nachrichten wurden dann veröffentlicht 1877 in der Chronique des arts et de la curiosité (durch Havard), in Obreens Archief I, IV und VI (durch Obreen und J. Soutendam) und in Oud Holland III (durch Bredius). Zusammenfassend: Woermann und Woltmanns „Geschichte der Malerei“, III, S. 831 ff. (Die Angaben in den älteren Handbüchern für Geschichte der Malerei sind alle längst überholt, desgleichen die in den Künstlerlexika, von denen für unseren Fall Kramm noch am brauchbarsten ist.) A. Bredius: „Die Meisterwerke der Königlichen Gemäldegalerie im Haag“ (München, Hanfstaengl). A. Havard, „Les merveilles de l'art hollandais, exposé à Amsterdam 1872“, und Havard, „Van der Meer de Delft“. Zu beachten überdies Bredius: „Ein Pseudo-Vermeer in der Berliner Galerie“ (Lützows Kunstchronik, 1883, S. 68 f. Über J. D. v. d. Laen), Bode: „Die Galerie Wesselhöft“, ferner „The magazin of art“, 1901, S. 31 f., „L'art et les artistes“, I, Nr. 7 (Oktober 1905), „The Burlington Magazine“ (Dezember 1905), „Die Galerien Europas“ (Leipzig, A. Seemann), I. Heft, S. 1 ff., einige Literatur, die schon oben genannt wurde, endlich zahlreiche Kataloge von Galerien und Versteigerungen. Unter den alten hebe ich hervor: Hoets Katalogsammlung, Bd. I, 34 f., 216, 242, 438; II, 248, 365, 390; III, 473. — Ein Alchemist im Katalog Massias, S. 73, ist doch gewiß nicht von unserem Künstler. Bei zahlreichen Straßenansichten, die dem Vermeer zugeschrieben werden, wird man sehr vorsichtig zu sein haben. Auch das Mädchenbrustbild in Budapest überzeugt nicht vollständig als Vermeer.

GEMÄLDE IM FÜRSTLICH ROHANSCHEN SCHLOSS SICHROW.

Geradewegs versteckt und von den Bilderleuten bisher unbeachtet geblieben sind ganze Reihen von bedeutenden Bildnissen, die aus Frankreich stammen und seit nahezu einem Jahrhundert sich im nordböhmischen Schloß Sichrow befinden. Daß sie unbekannt geblieben sind, begreift man leicht, wenn man beachtet, daß sie, in Paris zur Zeit der Revolution und des Empire auf dem Dachboden des Hôtel Soubise verborgen, dann geheim zu Schiff nach Hamburg und von dort nach Sichrow gebracht, Jahrzehnte lang aufgerollt, also nicht zu besichtigen waren. Die Reise von Frankreich nach Böhmen hatte ihnen übel bekommen, sie waren unscheinbar geworden, zum Teil oder ganz verdorben, bis erst zur Zeit des Fürsten Camille Rohan durch den Maler Ruben und später durch Jaburek die meisten nicht ohne Geschick mit frischer Leinwand unterzogen und durch allerlei kosmetische Mittel wieder zu gutem oder leidlich frischem Aussehen gebracht wurden. Das gegenwärtige Oberhaupt der Familie Fürst Alain Rohan, Herzog von Montbazon und Bouillon hegt warmes Interesse für die Gemälde in Sichrow und dürfte auch noch den unrestauriert gebliebenen Rest der vorhandenen — es sind etwa ein Dutzend aufgerollte Bilder — wieder instand setzen lassen. Jedenfalls ist aber auch das bisher zugänglich gemachte von Wert, von Interesse für genießende, wie für studierende Kunstfreunde. Sind doch Bilder da, welche durch künstlerische Vollendung geradewegs fesseln, und daneben noch genug, deren Gewicht in bezug auf die dargestellten Persönlichkeiten nicht zu unterschätzen ist. Der Kreis dieser Persönlichkeiten ist der des französischen Hofes insbesondere zu den Zeiten des XIV. und XV. Ludwig. Eine große alte Kopie nach dem durch den Stich von Drevet weit bekannten im Louvre befindlichen Porträt Königs Ludwig XIV., ein Bild, das im Treppenhaus angebracht ist, gibt sogleich die Tonart an, die in der Sichrower Bilderreihe zu erwarten ist. Daneben dann ein großflächiges Repräsentationsbild, das Louis XVI. darstellt, ganz ähnlich, wie auf den Bildern von Louis M. Vanloo und François Callet. Vielleicht hat man es mit einer variierten Wiederholung des Calletschen Louis XVI. zu tun, der in Versailles hängt und durch die Abbildung in Nolhacs und Pereats Buch über Versailles bekannt ist.

Ein großes Gruppenbild aus der Nähe des Pierre Mignard findet sich in der Halle. Man kennt aus dem Louvre eine ganz ähnlich komponierte Gruppe von demselben

Maier. In dieselbe Richtung gehört das Bildnis der Princesse Marie de Rohan, die als Kunstfreundin dargestellt ist. Es hängt im Gang vor der Kapelle. Etwa nach Tocqué kopiert ist die ganze Figur des Marschalls Soubise, die uns wieder in die Halle zurückführt.

Die gewichtigsten Stücke sind ohne Zweifel zwei Werke des Hyacinthe Rigaud, ein Carle Vanloo und ein Nattier. Beide Rigauds sind beglaubigt, der eine durch eine echte Signatur, der andere durch einen alten Stich aus der Zeit des Künstlers. Es ist das glänzende, prächtige Blatt von Georg Friedrich Schmidt, das 1739 in Paris gefertigt wurde und das Louis de la Tour d'Auvergne, Comte d' Evreux darstellt, in einer Haltung, die so durchtrieben fein ausgeklügelt ist, daß sie schließlich ganz ungezwungen und natürlich erscheint. Der junge Krieger steht militärisch gerüstet, stramm aufrecht da. Die eine Hand stützt sich nachlässig auf den Kommandostab. In der Ferne eine Reiterschlacht. Die Gewandung in üppiger Weise gefaltet. Statt des Rigaudvorhanges an der Seite ein Baum. Zu Watelets Zeiten würde man diese üppige Komposition als „ragoutante" bezeichnet haben. Das Originalgemälde zu dem erwähnten Stich befindet sich nun in Sichrow, wo es im ganzen recht gut erhalten an der Hauptwand des großen Salons bald jedem Besuch als höchst vornehmer Wandschmuck auffallen muß.

Der zweite Rigaud an anderer Stelle im Schloß ist weniger günstig angebracht. Ich erhielt ihn aber ans Fenster gerückt und konnte an dem verhältnismäßig minder gut erhaltenen Bilde die Signatur „Hyacinth Rigaud" und darunter die Jahreszahl 1714 feststellen. In diesem Falle ist es ein berühmter geistlicher Würdenträger, den Rigauds Pinsel verewigt hat, und zwar der Kardinal Fürst Armand Gaston Rohan de Soubise, einer der bekannten Kardinäle, die aus der fürstlich Rohanschen Familie hervorgegangen sind. Ein großer Stich nach diesem Bilde ist mir bisher nicht bekannt geworden, doch ist daraus das Brustbild des Kardinals mehrmals im Stich nachgebildet worden, so auch durch P. Drevets geschickte Hand. D'Argensville weiß davon zu berichten, daß Rigaud die Kardinäle Rohan und Polignac im Auftrage des Kardinals Albani porträtiert hat.

„Carle Vanloo" ist die doch wohl echte Signatur auf dem vorzüglichen Gemälde, das die Prinzessin Anne Therese Rohan-Soubise in Halbfigur darstellt. Die weiche Formenbehandlung dieses Vanloo und die gebrochenen Töne seiner übrigens kräftigen Palette sind hier wiederzufinden.

Zuletzt, aber gewiß nicht als letztes Bild im Range sei noch der meisterhaft vollendete, recht gut restaurierte Nattier erwähnt. Dargestellt ist die „belle princesse de Rohan-Soubise", eine bekannte Schönheit ihrer Zeit, zweite Gemahlin des Prinzen Hercules Meriadek de Rohan-Soubise. Vermutlich ist auch auf ihre geistige Begabung angespielt dadurch, daß ihr der Maler ein großes aufgeschlagenes Buch „Histoire universelle" in die Hand gegeben hat. Die Prinzessin sitzt auf einer felsigen Klippe, von der links ein Eichenbäumchen, rechts niedrigeres Buschwerk aufragt. Rechts blickt man hinaus auf ferne hohe Berge. Das runde volle Gesichtchen ist ganz in Nattiers Weise modelliert und aufgefaßt, dabei aber dennoch mit individuellen Zügen versehen. Die fein geformte Dame ist ungefähr in Lebensgröße dargestellt. Sie trägt ein weißes Seidenkleid und hellblauen, Nattierblauen Überwurf. Unten auf der Leinwand ungefähr mitten die schon von anderen beobachtete Künstlerinschrift „Nattier. pinxit." mit der Jahreszahl 1741 darunter (die 1 unterstrichen). Dieses prächtige Kunstwerk bildet jetzt eine der Hauptzierden der Ausstellung von Porträten und Spitzen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien.

— Ein nicht uninteressantes altes Bild, das dem Fürsten Rohan gehört, befindet sich gegenwärtig im fürstlichen Palais zu Prag. Es stellt „Le premier lit de justice tenu par Louis XV." dar und ist eine ziemlich große Leinwand mit hunderten von Figuren. Rechts im Mittelgrunde thront der jugendliche König. F. Delamonce ist der Maler, wie man aus der Unterschrift des alten Stiches von Poilly nach diesem Gemälde entnehmen kann (vgl. Pierre Marcel „La peinture francaise" S. 215 und die Abbildung des Stiches auf S. 157).

DIE NIEDERLÄNDISCHEN ABENDMAHLSBILDER MIT DEN MEDAILLONS IM MITTELGRUNDE.

Eines der Wespennester, an denen die Kunstgeschichte so reich ist, wird durch die Angelegenheit einer Gruppe von Abendmahlsdarstellungen gebildet, die gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts höchst wahrscheinlich in den südlichen Niederlanden entstanden sind. Die Bilder dieser Gruppe sind besonders dadurch gekennzeichnet, daß im Mittelgrunde symmetrisch an der Wand zwei große kreisrunde Reliefs angebracht erscheinen, Medaillons mit biblischen Darstellungen: Links David und Goliath, rechts Abel und Kain. Die allgemeine Anordnung ist die der Abendmahlsbilder unter dem Einfluß der berühmten Darstellung von

Lionardo da Vinci im Refektorium von Santa Maria delle Grazie zu Mailand. Man weiß nicht, wer diese Bilder geschaffen hat, die unter allerlei Benennungen, auch als Dürer und Lukas van Leyden in großen und kleinen Sammlungen zu finden sind. Einige begründete Meinungen sind geäußert worden; eine Entscheidung bestimmter Art hat sich aber nicht ergeben, obwohl es auch an Streitschriften nicht gefehlt hat. Die ganze Angelegenheit ist daher überaus stachelig, um so mehr als es sich dabei um Meister handelt, die wenig studiert sind und da, wie ich vermute, das richtige Urbild zugrunde gegangen ist. Wir haben es eben mit alten Kopien von verschiedenen Händen zu tun, die manchen fremden Zug in die fraglichen Bilder hineinbringen. Dabei aber sind die Abendmahlsbilder dieser Art so verbreitet, daß wohl jeder Bilderfreund mehrere Exemplare davon zu Gesicht bekommen hat. Ist auch die Urheberfrage nicht schlechtweg zu entscheiden, so mag es doch für viele ein gewisses Interesse haben, eine Zusammenstellung von allerlei Angaben über diese Gemälde und einige Abbildungen vor Augen zu bekommen.

Ich weiß folgende Exemplare zu nennen, von denen ich die meisten im Original gesehen habe; andere kenne ich aus Abbildungen: 1. In Belvoir Castle. Exemplar mit der Jahreszahl 1527. Abbildung in „The Connoisseur“ VI, Nr. 22, S. 70. Dort ein Hinweis auf Waagen, der merkwürdigerweise an eine spanische Hand unter niederländischem Einfluß denkt; 2. in der Sammlung Lotmar zu Bern (eine Abbildung, die ich der Freundlichkeit des Besitzers verdanke, wird anbei eingereiht); 3. in Brünn bei Frau Baronin Harriet von Haynau. Dieses Exemplar ist eine alte Kopie, die um 1600 entstanden sein mag. Es war 1892 durch einen Bilderhändler nach Wien gebracht worden und kam damals an Ferdinand Mautner v. Markhof. Von diesem vererbte es sich an Frau Baronin v. Haynau. Das Bild ist auf Kupfer gemalt, wie mir Herr Direktor Julius Leisching aus Brünn freundlichst mitteilte. (1902 in Brünn ausgestellt. Vgl. Katalog der Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände aus mährischem Privatbesitz. Kt. Nr. 756); 4. im Museum zu Brüssel. Exemplar von 1531. Beschreibung im Katalog von 1889 als Nr. 29 und als Arbeit des Lambert Lombard, im Katalog von 1900 unter P. Coeck (Nr. 107). 1857 erworben. Stammt nach Helbig (Lambert Lombard 1893, S. 61) aus der Galerie Fesch. Abbildungen bei: De Brouwere „Musée royal de Bruxelles“ S. 11 und bei La Fenestre La Peinture en Europe, „La Belgique“; 5. im Museum zu Lüttich. Exemplar von 1530. Beschrieben bei Helbig (Lambert Lombard S. 60 f.), 1862 aus der Kölner Auktion Weyer erworben, wo es als Susterman (Nr. 273) katalogisiert war. Erwähnt in den Brüsseler Galeriekatalogen von 1889 und 1900; 6. im germanischen Museum zu Nürnberg. Schwaches Beispiel. Kopie von 1550 (nicht 1551). Katalog Nr. 73. In den meisten Schriften über den Gegenstand erwähnt, zumeist aber mit der Jahreszahl 1551. Ich las vor Jahren deutlich die Null am Ende; 7. in Wien in der Sammlung Ferstel. Exemplar von 1545, ungefähr auf der künstlerischen Stufe des Brüsseler Beispiels (ich verdanke eine Photographie nach diesem Bilde der Frau Baronin Charlotte von Ferstel); 8. ein von den angeführten verschiedenes weiteres Exemplar befand sich um 1899 beim Gemäldehändler Fr. Schwarz in Wien.

Dieselbe Darstellung ist mit unwesentlichen Abweichungen durch Hendrick Goltzius 1585 gestochen worden und zwar im Gegensinne der Bilder, die bisher aufgezählt worden sind. Leider ist kein Malername genannt. Schon zu Weigels Zeit war man sich darüber klar, daß im Stich die Wiedergabe eines Gemäldes vorliege, worüber man Weigels „Suppléments au Peintre-graveure de Ad. Bartsch“ (S. 93) nachlesen möge. Nur war es jedenfalls verfehlt, mit Weigel den Maler im Kreise Dürers zu suchen. Beachtenswert ist die Bemerkung: „M. Rechberger présumait que c' était de l' invention de Pierre Koeck van Aelst.“ Vermutlich hatte Rechberger schon Kenntnis von einem Exemplar des Stiches, auf dessen Kehrseite handschriftlich vermerkt steht, daß der Stich nach Peeter Coeck van Aelst gefertigt sei. Bartsch (P. G. III, S. 23, Nr. 39) wußte von der Angelegenheit noch nichts, die erst durch Henry Hymans (im „L'art“ XXVI, 1881, pag. 18) eigentlich in die Wissenschaft eingeführt worden ist.*) Der Stich mit dem alten Vermerk befand sich in Dutuits Sammlung. Dutuit selbst in seinem „Manuel de l'amateur d'estampes“ (III, S. 412) macht davon Mitteilung. Gegen die Annahme des P. Coeck als Autor wendete sich E. Fétis im „Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie“ (Brüssel 1881, Bd. XX, S. 191 ff.), wo die Benennung Lambert Lombard verfochten wurde. Fétis legt dem Vermerk auf der Kehrseite keine zwingende Bedeutung bei. Für Peeter Coeck van Aelst sprechen und gegen Lombard sind gerichtet die Erörterungen bei Hymans in der französischen Ausgabe des Schilderboek von Van Mander (I, 211). Mit großer Entschiedenheit drängt dann wieder auf die Seite des Lambert Lombard Jules Helbig in seiner kleinen Monographie „Lambert Lombard, peintre et architect“ (Brüssel 1893) und

*) Dem verdienten Forscher verdanke ich auch eine Photographie nach dem Stich, der anbei abgebildet wird.

noch in dem seither ausgegebenen Buche „La peinture au pays de Liège“ (neue Ausgabe von 1903). Wie schon eingangs angedeutet wurde, fehlt es bei der Abwägung der Gründe für und gegen die genannten beiden Niederländer an einem entschiedenen Ausschlag. Das Zünglein schwankt, und man ist nicht einmal sicher, ob nicht ein dritter Urhebername anzunehmen wäre, etwa Vincent Sellaer. An Peeter Coeck van Aelst werde ich irre, da seine plumpe Art, wie sie auf der Komposition mit dem Antwerpener Riesen und den Türkenholzschnitten zum Ausdruck kommt, nicht dem allgemeinen Stil der erwähnten Abendmahlsbilder entspricht. Die Auffassung und allgemeine Formgebung unserer Abendmahlsbilder ist stärker, italisierend und eleganter als bei P. Coeck.*) In die Gruppe und Zeit des Lambert Lombard gehören sie ja gewiß, doch hat sich in Lüttich ein großes Abendmahlsbild erhalten, das man dem Lombard zugeschrieben hat (beschrieben bei Helbing 1893), das aber ganz anders komponiert ist, als unsere Gemälde. Lombard kann freilich eine zweite, dann beliebt gewordene und zu verschiedenen Zeiten oft kopierte Abendmahlsdarstellung geschaffen haben. Es kann sich



Niederländisches Abendmahlsbild um 1550. (Bern, Sammlung Professor Lotmar.)

*) Zu P. Coeck van Aelst ist nach Van Mander und seinen Erklärern auch auf die Liggeren der antwerpschen Schilderschool (I, 175) und auf die Angaben der Lexika Rücksicht zu nehmen. Eine alte flandrische Kopie nach P. Coeck befand sich vor einiger Zeit bei Frau Oberstleutnant Svoboda in Wien. Das Bild stellt den Umzug des Antwerpener Riesen dar und geht offenbar auf dieselbe Komposition zurück, aus der Aeg. Hendricx die Hauptdarstellung gestochen hat. Als Entstehungszeit des Bildes ist 1534 auf dem Stiche angegeben. Die Kopie der Sammlung Svoboda trägt einen Hinweis auf „PETER VAN AELST PICTOR INVEN“ und darunter die Jahreszahl 1664. Auf dem Stich von Hendricx findet sich das Widmungsdatum 1665. Auf einem Hause links 1632.

auch noch ganz anders verhalten mit diesen Bildern, die man doch wohl nur mit Vorbehalt als Werke von und nach Lambert Lombard führen wird.

Über diesen Künstler, seine erhaltenen und verschollenen Werke unterrichten uns Helbig und die zahlreichen Lexika und Kompendien. Auch mache ich auf die Angaben einem (monogrammierten) Bilde der Wiener Sammlung Bossi die Rede, das für die Stilkritik der Abendmahlsbilder nicht ohne Bedeutung wäre. Seit der Bossischen Versteigerung ist es verschollen. Soweit mein Gedächtnis reicht, hatte es eine ganz allgemeine Stilverwandtschaft mit den Bildern, die gewöhnlich dem L. Lombard zugeschrieben werden, auch



Stich von Hendrik Goltzius aus dem Jahre 1585.

aufmerksam, die in meiner Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen (I, S. 478 f.) zusammengestellt sind.*) Dort ist auch von mit unseren Darstellungen des Abendmahls. Damit ist aber noch lange nicht bewiesen, daß diese Bilder auf Lambert Lombard zurückgehen müssen. Ich vermag die Frage nach

*) Im Lauf der jüngsten Jahre wurden noch notiert eine signierte Zeichnung von L. Lombard aus dem Jahre 1552 auf der Amsterdamer Versteigerung vom 19. Jänner 1904, eine Erörterung in der Gazette des beaux arts 1905, II, S. 492 ff. und eine Bemerkung zu den Bildern Nr. 303 und 304 in der Galerie zu Nancy („Ecole flamande“). Ich möchte diese Bilder dem Lambert Lombard nähern. 303 dürfte geradewegs von ihm selbst gemalt sein. 304 gehört wohl seiner Schule an. Eine Wiederholung der Nr. 304 im Musée d'Epinal. — Ohne Nummer im Ryksmuseum zu Amsterdam wurden als Werke des L. Lombard notiert: a) Joseph und Putiphars Weib, b) Tarquinius und Lukretia. — In der Düsseldorfer Akademie bemerkte ich vor Jahren ein Bild mit zwei jungen nackten Mädchen und Amoretten, das mir übrigens aus dem Gedächtnis gekommen ist.

dem Autor nicht mit Sicherheit zu beantworten und empfehle sie hiermit dem weiteren Studium der Fachgenossen.

CHEMISCHE UNTERSUCHUNG VON GEMÄLDEN.

Diese Angelegenheit, die in neuester Zeit wieder besprochen worden ist, hat ehedem den Halberstädter Apotheker Dr. Fr. G. H. Lucanus beschäftigt, der in seinem Büchlein „Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde“ (3. Auflage, 1842, S. 75 f.) Ergebnisse einer chemischen Analyse in aller Kürze mitteilt. Er sagt: „Manche, wenig durchsichtige hornartige Krusten gehören zur Wesenheit der Gemälde, u. a. die, welche sich auf Gemälden Cranachs und dessen Zeitgenossen [Sic!], z. B. auf grünen Gewändern vorfinden. Ich bemühte mich, diese Substanz auf chemischem Wege kennen zu lernen, und habe gefunden, daß sie aus Ölfirnis, Harz und Grünspan besteht. Wahrscheinlich haben die Maler Leinöl mit Grünspan dirigiert „(NB. wohl verdruckt für digeriert)“, dann abgeklärt und in Terpentinöl aufgelöstes Harz (Mastix?), auch wohl eine grüne Lasurfarbe und Bleizucker zugesetzt. Diese hornartig gewordenen Lasuren lassen sich gewöhnlich mit Putzwasser, dem ein Zehnteil Salmiak zugesetzt ist, abnehmen, doch büßen die Gemälde damit einen Teil ihrer Eigentümlichkeit ein; die untere Farbenlage erscheint dann zwar rein und klar, indes etwas roher, als der übrige Farbenauftrag ... Sind die Farbtöne bei hornartig gewordenen Lasuren noch irgend deutlich zu erkennen, so begnüge ich mich, dieselben mit einem neuen guten Firnis aufzufrischen, weil sie eigentlich zur Wesenheit der Malerei gehören.“

Wurde man im Verlauf der Mitteilungen durch den Hinweis auf sorgloses Abnehmen alter Gemäldeschichten beunruhigt, so wirkt der Schluß insofern tröstlich, als wenigstens Lucanus genug Enthaltsamkeit besaß, jene Schichten zu schonen. Seine Mitteilung über die chemische Untersuchung verdient es jedenfalls, wieder in Erinnerung gebracht zu werden, obwohl sie auch in die neueren Auflagen des viel verbreiteten Buches übergegangen ist. Nur wagt man es begreiflicherweise nicht, dazu aufzumuntern, etwa neuerlich an maßgebenden Bildern die obersten Schichten der Malerei zu entfernen, um sie dem Chemiker preis zu geben. Darin liegen ja die Schranken der chemischen Untersuchungsmethode, daß diese an belanglosen Stellen der Gemälde angewendet, und an geringwertigen oder zweifelhaften Bildern auch nur belanglose, geringwertige, zweifelhafte Ergebnisse liefern kann und daß man die wichtigen, den meisten Ausschlag gebenden Stellen an großen Meisterwerken nicht zerstören wird, um daraus einige Wahrscheinlichkeitsschlüsse über ihre Bindemittel und Farbstoffe ziehen zu können. Mit alten Bildern vertraut, wird der Untersuchende sich sagen müssen, daß z. B. ein Bindemittel, das er irgendwo an alter Farbe zwischen den Pigmentkörnchen nachweist, durchaus noch nicht gerade das alte ursprüngliche Bindemittel gewesen sein muß. Es kann auch ganz leicht bei Regenerationen und Restaurierungen durch kapillare Wirkung eingedrungen sein. Wenn irgendwo, so ist gewiß in den Fragen der chemischen Untersuchung von Bildern die größte Vorsicht von Nöten. Die Analysen, die von zumeist schon oft übermalten Rändern alter Gemälde hergeleitet sind, haben für die Beurteilung der alten Technik gar keinen Wert. Und gute, gesunde Proben aus der Mitte von Bildern hohen Ranges dürften nur schwer etwa durch Zufall zu haben sein.

VON DEN WIENER GEMÄLDEVERSTEIGERUNGEN.

(Ein Nachwort.)

Kommen in Wien einmal gute und interessante Bilder zum Verkauf, so fehlt es nicht an Leuten, die sich sogleich alle Mühe geben, gerade das beste herunter zu machen. Dann folgt gelegentlich erstaunlicher Schund, und die Preise gehen in die Höhe. In der Auktion Fleischner-Pisko vom November 1905, wo seit lange in Wien die besten verkäuflichen Bilder zu finden waren, gab es nur geringe Ziffern. Freilich mußte auch in Erwägung gezogen werden, daß der zweite Tag der Auktion zugleich der Tag des Massenaufzuges im Interesse des allgemeinen Wahlrechtes war und daß dadurch die Aufmerksamkeit aller Kreise von der Kunst stark abgelenkt wurde. Aber bald darauf kleinere Versteigerungen verschiedener Art, die auffallend mehr Beifall fanden, z. B. die sogenannte Vente Guy du Blaisel (ebenfalls von der Firma Pisko veranstaltet). Bei der Versteigerung Du Blaisel ging z. B. ein Bild mit schreiend falschen Inschriften und einer Oberfläche, an der kaum einige alte Fleckchen zu erspähen waren, ziemlich unbeanstandet durch die Fachkritik als Leandro Bassano, wogegen der L. Bassano bei Fleischner, eines der best erhaltenen venezianischen Bilder, die man heute sehen kann, im „Kunstmarkt“ angegriffen wurde. Auch der Fleischnersche Tintoretto

mißfiel, offenbar der ungewöhnlichen Gesichtszüge wegen, die vielen häßlich erschienen. Peeter Lely bei Fleischner wurde bemängelt. Was ein schlecht bestimmter Lely ist, konnte man unlängst bei der jüngsten Piskoschen Auktion (vom 26. März 1906) kennen lernen. Die Benennung des augenscheinlich richtig getauften P. Balten bei Fleischner sollte nicht zutreffen. Der Kritiker im „Kunstmarkt" kannte auf keinen Fall das signierte Stück in Cremona und scheint auch die übrigen Werke des Meisters nicht gut im Gedächtnis gehabt zu haben. Von Adriaen van Utrecht hat derselbe Berichterstatter, wie es aus seiner Auslassung erhellt, offenbar niemals großflächige, breit gemalte Bilder gesehen, obwohl deren in Amsterdam, Dresden und in anderen Orten genug zu finden sind. Auch der Asselyn bei Fleischner ist von mehreren Seiten angezweifelt worden. In den Blättern für Gemäldekunde mußte ich aus Raummangel bisher von einer Besprechung dieses Bildes absehen, das übrigens in Heft 6 abgebildet ist. Man hat nie ein altes Bild vor sich gehabt, dessen Farbe und Signatur mehr Anspruch auf Echtheit hätten, als dieser Asselyn, nachdem er von seinen Übermalungen befreit worden. Das ist einige Zeit vor der Auktion geschehen. Die Übermalungen, einschließlich einer falschen Wouwerman-Signatur hatten vorher das Bild völlig umgestimmt gehabt. Die schweren Schlachtrosse waren schlanker gemacht, die Hüte und anderes mehr in ihren Formen verändert worden. Bei der Reinigung kam die haltbare Signatur „J· AsLein· 1634" zum Vorschein (die 4 verkehrt; gelbe Schrift), die im Duktus und der Schreibweise des Namens mit der gleichzeitigen Signatur des Bildes in Braunschweig bestens übereinstimmt. Ich füge die Abbildung des Schlachtbildes in Braunschweig nachträglich ein, um die Vergleichung mit dem Bilde der Auktion Fleischner (Heft 6)



Jan Asselyn: Reiterschlacht. (Herzogliches Museum zu Braunschweig. — Nach einer Aufnahme der Firma F. Bruckmann in München.)

zu ermöglichen. Das kleine Reiterbild ebenfalls von 1634 in der Wiener Akademie ist schlecht erhalten, doch zeigt immerhin auch dieses mehr Affinität zu dem Bild bei Fleischner, als zu den Asselyns der reifen Zeit, die glatt gemalt und italisierend aufgefaßt sind. Von diesen viel später fallenden Werken wollte man auf das noch ganz holländisch gemalte unter dem Einfluß des Esaias vande Velde stehende Bild der Auktion zurückschließen und zwar mit vernichtendem Abschluß. Freilich, unter den wohl unterrichteten war ja kein Zweifel über die Echtheit des Bildes möglich. Asselyn hat von 1610 bis 1652 gelebt und von etwa 1630 bis zu seinem Tode geschaffen. Er muß fleißig gewesen sein. Denn für die Spanne Zeit von 1630 bis 1652 sind viele Bilder erhalten. Die Entwicklungsgeschichte seiner Malweise liegt mit ziemlicher Klarheit vor uns ausgebreitet. Auch die Wandlungen seiner Signatur sind einigermaßen zu überblicken. Auf den frühesten Bildern lautet der Name „Aslein"; dann um 1647 schrieb der Künstler „Asselin" (Bilder in Amsterdam von 1646 und in Dresden von 1647). Späterhin signiert er mit dem allbekannten Monogramm JA. Er wird in den Quellenschriften zumeist „Asselyn" genannt. Verstümmelungen des Namens sind nicht selten. Auch als „Azzolino" wurde er verzeichnet.*) Sein Bentname war „Krabbetje", die kleine Krabbe.

Zu den Werken des Asselyn mit kriegerischen Darstellungen sei noch bemerkt, daß in Burtins Buch über die Brüsseler Versteigerungen seit 1776 vorkommt „Une Bataille" von Asselyn (breit 2' 3", hoch 1' 10"). Dieses Bild wurde am 17. Juli 1776 im Jardin de St. George verkauft. Es läßt sich nicht sagen, aus welcher Lebenszeit des Künstlers jene Bataille gewesen. Denn er hat noch 1646 ein Schlachtbild gemalt, das freilich schon ungemein reinlich, sauber und glatt gepinselt ist und schon den feinen Italiker verrät (Amsterdamer Galerie — vorausgesetzt, daß die Signatur echt ist). Ein Jahr später war dann der letzte breitere Stil des Meisters schon ausgebildet. Das datierte Bild von 1647 in Dresden (Nr. 1592) gibt den Markstein für die Abgrenzung ab. Etwas früher dürften die Bilder Nr. 1593 und 1594 in der Dresdener Galerie fallen. Noch weiter zurück, aber doch schon in der Zeit italienischer Studien mag das Bild im Rudolfinum entstanden sein, das dahin aus der Wiener Sammlung Natorp auf dem Wege über Hosers Galerie gelangt ist. Nach den datierten Bildern wären auch noch viele andere Werke des Meisters in eine geordnete zeitliche Reihe zu bringen, was übrigens an dieser Stelle nicht beabsichtigt wird.

*) Ich gehe diesmal nicht näher auf diese Angelegenheit ein.

Begreiflicherweise werde ich einige verfehlte Benennungen der Auktion Fleischner nicht verteidigen, am allerwenigsten die des eingeschobenen angeblichen Craesbeek oder die des Th. Wyck. Im ganzen war es aber nicht nötig, gerade bei dieser Versteigerung die Gelegenheit vom Zaun zu brechen, um auf die übertriebenen Benennungen in Auktionsverzeichnissen loszugehen. Hunderte Male vorher wäre zu einer Kritik mehr Anlaß gewesen, als gerade bei der Fleischnerschen Auktion. — Bald nach der besprochenen Versteigerung kamen die Bilder der Sammlung Dr. Alois Spitzer durch die Firma Wawra unter den Hammer. Man ließ sich in Wien nahezu kritiklos alle Mißgriffe gefallen. Die überlieferungsmäßig benannten großen Gemälde von altwiener Malern waren ja nicht anzuzweifeln. Aber die Namen der alten konnten, ja mußten in vielen Fällen vorsichtiger gewählt werden, oder es war in einigen ziemlich klaren Fällen ein Name anzugeben, statt nur einfach das Ignoramus zu umschreiben. Wie die Francken gemalt haben, konnte man doch bald soweit herausbekommen, um nicht Nr. 119 und 120 in diese Familie zu stecken. „J. Le Danceur" statt Jeroom Jaussens war auch eine nette Bezeichnung. Der angebliche Cuylenborch stellte sich als gänzlich übermaltes Zeug heraus. Der angebliche Hondecoeter erregte Heiterkeit. Nr. 134 erwies sich als eine sehr geringe Kopie nach dem Meister der weiblichen Halbfiguren. Nr. 142, ein Bild aus der alten Sammlung Klinkosch*) und von dort unpassenderweise als Dirk Bouts versteigert, hieß jetzt: „Niederländischer Meister um 1450." Es war eine der oft vorkommenden variierten Kopien nach Rogier van der Weyden, über die manche Handbücher und der Katalog der Berliner Galerie Auskunft geben. Die vorliegende Kopie aber war, wenn nicht alles täuscht, eine Arbeit aus der Nähe des Meisters vom Tode der Maria. Der sogenannte Patenier stand diesem Meister doch ziemlich ferne. „P. P. Rubens, Schule des" Flucht nach Ägypten war von Jacob Jordaens. Das Bild soll in diesen Blättern noch eingehend besprochen werden. Ein Stillleben „in der Art der Sneyders" trug die Signatur JBouman (J und B verbunden) und die Datierung 1642. Ein anderes Stilleben von diesem Bouman befindet sich nebstbei bemerkt bei Gaston Ritter von Mallmann zu Blaschkow. Unter den Miniaturen befand sich unerkannt ein Hans Bol (Nr. 211), ein prächtiges Blätt-

*) Dort hat Spitzer auch den signierten Gondolach und ein altdeutsches Bild mit dem Auszug der Apostel erworben.

chen, das auch dadurch interessieren konnte, daß es fast wörtlich von Frans Boels wieder benützt worden ist (Abbildung der Miniatur von Boels in den Blättern für Gemäldekunde Bd. I). Eine dem Waldmüller zugeschriebene Miniatur mußte dagegen mit großer Vorsicht genossen werden. Ungefähr wie in den meisten unserer Auktionskataloge war auch hier ein wahrer Mißbrauch mit verhältnismäßig bedeutenden Namen getrieben worden. Fett gedruckt stehen da: Altdorfer, P. Brueghel, Everdingen, Guardi und so weiter, daneben aber blüht ganz im Verborgenen die mißduftende Blüte des Beisatzes: „In der Art des". Stellen gute Qualität erkannt werden konnte. Nr. 136 war eine schwache Leistung, desgleichen Nr. 137 von Klaes Molenaer.

Unter den neueren waren nicht ohne Interesse ein Danhauser von 1841: Der Maler, eine vornehme Dame porträtierend, ein Fendi von 1839: Der Sämann (in diesen Blättern schon erwähnt als neue Erwerbung der Wiener Galerie) und mehrere Waldmüller. — Einige kritische Bemerkungen zum Katalog der Versteigerung Guy du Blaisel (bei der Firma Pisko am 5. Februar und an den folgenden Tagen) sind nicht zu umgehen. Denn die augenscheinlichen Unrichtigkeiten traten da so



R. Savery: Landschaft aus der Versteigerung Dr. Alois Spitzer; jetzt in der Sammlung Matsvanszky zu Wien.

Die Anordnung der Bilder in der Auktions-Ausstellung muß endlich noch als unzureichend angemerkt werden. Bilder in drei oder mehr Reihen übereinander; und zumeist der Zutritt durch ungezählte Möbel und durch Kram verschiedenster Art erschwert.

Als gute Bilder seien hervorgehoben unter den alten ein vorzüglich erhaltener kleiner Roelandt Savery, der hier oben abgebildet wird. Kleines Breitbild von 34×18 cm. Eichenholz. Signiert „· ROELANDT SAVERY · FE 1626". Das Bildchen gelangte, gleich dem großen Jordaens in die Sammlung Matsvanszky. Ein wertvolles Bild war auch der Cornelis Decker. J. M. Molenaer Nr. 135 war so dick mit Kutschenlack überzogen, daß nur an einigen massenhaft auf, daß an dieser Stelle dennoch eine Art Mahnruf von vielen erwartet werden dürfte. Namentlich ist dagegen aufzutreten, daß die Auktion nach einem berühmten Namen benannt wurde, doch die meisten Bilder nicht dem Marquis du Blaisel gehörten, sondern aus Hennersdorf bei Wien stammten, wo sie Dr. R. Koralewsky gesammelt hatte. Daneben war noch anderes eingeschoben. Auch die Benennungen waren ärgerlich. Die Bezeichnung Avont Nr. 2 z. B. muß ohne Zweifel als ganz verfehlt betrachtet werden. Eine sehr schlechte alte Kopie nach Baroccio wurde angeblich von „einigen Kennern" für ein Werk des Pierino del Vaga gehalten. Der angebliche Bassano ist schon oben abgetan worden.

Nr. 6 Kircheninneres; für Van Bassen viel zu schwach. Die Signatur für echt zu nehmen, war eine starke Tat des Glaubens. Nr. 7 und 8 zwei kleine schokoladebraune Architekturen mit grell weißen Lichtern. Unverkennbare Werke des Malers, der sich „SAEYS" schreibt und eines seiner Bilder mit 1725 datiert hat. Die Bilder können also nicht von einem „Nachfolger des Canaletto" sein, wie es der Katalog meint. Denn Canaletto ist erst 1720 geboren und 1780 gestorben. In Hermannstadt, in Graz befinden sich Bilder von Saeys.*)

Die Benennung bei Nr. 18 als Brueghel war gänzlich verfehlt. Nr. 20, angeblich Francois Clouet war zwar kein neues Bild, aber eine Beweisführung zugunsten Clouets dürfte dennoch schwer fallen. Nr. 21, ein sogenannter Aelbert Cuyp schien mir sehr verdächtig. Gewiß entsprach das Bild nicht der gewählten Benennung. (1600 Kronen!) Bei einer Kopie nach einem Dou-artigen Fensterbildchen wurde mit Unrecht auf Dominik van Tol hingewiesen. Drouais war ein gutes Bildnis, leider in der Leinwand bei irgend einer „Wiederherstellung" ganz verzogen. Nr 29 nicht Everdingen, sondern höchstens auf der Stufe eines Sonjé. Eine alte geringe Kopie, wohl nach Rottenhammer (Predigt Johannis, Nr. 30) stand als Francken im Katalog. Eine „Art des F. Francken" Nr. 32 war alte Kopie nach einem Massys (Ruhe auf der Flucht). Von den drei angeblichen J. Fyt kann nur eines, Nr. 37, einmal Fyt gewesen sein, doch hat es durch Bügeln oder Walzen sehr gelitten. Nr. 36 und 38 führten den berühmten Namen ohne Berechtigung. Nr. 38 könnte von einem Hamilton nach Fyt kopiert sein. Nr. 39 ein Bild aus dem 19. Jahrhundert, aus der Diazgruppe galt als Greuze! der angebliche Hamilton war fast sicher von Burgau. Van der Helst gar nicht überzeugend. Leider die alten Inschriften verputzt. Durch scharfe Reinigung hatte auch ein mit E H K monogrammierter sonst guter Egbert van Heemskerk gelitten (aus Sammlung Koralewsky). Ein gänzlich übermalter alter Venezianer Nr. 47 stand als „holländische Schule" katalogisiert, desgleichen ein Scheitz Nr. 48 und Nr. 50 ein Stilleben in der Art des M. Pfeiler. Nicht Horemans, aber wenigstens seiner Gruppe angehörend, war Nr. 53, ein Gesellschaftsbild (aus der Sammlung Koralewsky). Angeblich Le Sueur Nr. 56 schien mir viel näher bei Jean Jouvenet. (1400 K!) Der sogenannte Mieris wurde von den jüngsten Kunstfreunden als Kopie aus dem 19. Jahrhundert erkannt. (960 K!) Angeblich J. M. Molenaer: Raucher mag Odekercken sein. Nr. 67 von Momper keine Ahnung. Sieht aus wie ein verriebener kleiner Jan Brueghel. Ist vielleicht das Bildchen, das vor vielen Jahren aus der Galerie Czernin gestohlen worden ist. Eine Innenarchitektur aus der Zeit der Morgenstern und Stöcklin war als Neeffs beschrieben, eine Kopie nach Herman v. d. Myn als Netscher. Pfeiler nicht richtig benannt. (820 K!) Olis sehr schwache Leistung, vielleicht aber doch von ihm. Wohl richtig Egbert van der Poel: Landschaft mit Bauernhaus. Von einer kleinen Himmelfahrt Mariae angeblich von Guido Reni phantasiert der Katalog, sie sei ehedem in der Münchener Pinakothek gewesen. Ribera genannt: Hieronymus. Gutes Bild aus der angegebenen Richtung. Angeblich Joh. Heinr. Roos; nicht signiert, sondern eher W. Romeyn. „Rubensschule": Bacchanal. Schon unlängst abgebildet als M. v. Uytenbroeck. Der angebliche J. v. Ruisdael, der übrigens nicht das Schloß Bentheim darstellte und keine Figuren von Berghem hatte, erwies sich als ein guter Joris v. d. Hagen, von dem man die Signatur abgebeizt hat. (13.000 K!) Bei Savery machte sogar der Katalog ein Fragezeichen. Es war nur zu berechtigt. H. v. Steenwyck schien mir richtig benannt, obwohl ich die Signatur nicht überprüft habe. Eine merkwürdige Idee war es, Nr. 99 als Teniers auszugeben. (1060 K!) Nr. 109 war ein richtig bestimmter, signierter Vonck von 1653. 109A ein eingeschobenes Stück (lebensgroßes Brustbild einer Dame), sollte von Corn. de Vos sein. Cesar van Everdingen oder einer seiner bunt malenden Zeitgenossen wären dafür viel eher heranzuziehen. Nr. 112 gewiß nicht Em. de Witte sondern eine englische Nachahmung. Nr. 113 und 114, ausgesprochene Werke des Ph. Rugendas, standen als Art des Ph. Wouwerman im Verzeichnis. Am unangenehmsten berührte es aber, schließlich zwei elende Kopien nach Peeter van Bloemen als signierte Werke des Pieter Wouwerman beschrieben zu sehen. — Zu der jüngsten Piskoschen Versteigerung vom 26. März wären etwa folgende Bemerkungen stilkritischer Natur zu machen. Sogleich Nr. 1 hatte mit Beeldemacker gewiß gar nichts zu tun und ist sicher viel jünger. Eine Gedächtnisvergleichung läßt mich das Bild als alte Kopie nach dem seltenen W. Fr. v. Roye annehmen, von dem die herzoglich Braunschweigsche und die fürstlich Liechtensteinsche Galerie sichere Leinwanden besitzen. W. Fr. v. Roye hat die Art des Hasen-Weenix nach Deutschland verpflanzt. A. Bega schien mir echt und gut. Nr. 3 war nicht Blankhoff, sondern einer

*) Hiezu meine Galeriestudien, ferner Lützows Kunstchronik 1892 und „Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines 1892, S. 120 f. 1835 befanden sich Bilder von Saeys in der Galerie patriotischer Kunstfreunde zu Prag (S. 147 des Verzeichnisses). Die vorliegenden Bilder waren vor einiger Zeit in Hennersdorf.



M. v. Uytenbroeck: Bacchanal. Zu Heft 9, Seite 172. (Herzogliche Galerie zu Braunschweig.)
Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann A.-G. in München.

der deutlichsten Backhuyzen, die sich finden lassen. Bei Nr. 4 an F. Bol gar nicht zu denken. Nr. 5 Beuckelaer eine schwache Leistung, dagegen Benjamin Cuyp und J. G. Cuyp Nr. 6 und 7 gesunde gute, richtig benannte Bilder. Nr. 8 Denner; möglich, aber nicht sicher. Ferguson ohne Zweifel richtig benannt. Nr. 11 ist doch Abraham Janssens und nicht deutsch. Nr. 15 angeblich französisch könnte Ermels sein. Jan Fyt Nr. 18. Keine Spur. Nr. 19 eher Tironi als Guardi, wie denn auch Nr. 42 als Marieschi kaum glücklich benannt war. Nr. 42 dürfte einfach eine Kopie nach Guardi sein. B. v. d. Helst. Gutes Bildnis. Die Altersangabe links oben abscheulich falsch. Soweit ich sehen konnte, dürfen die Signatur und Datierung mehr Zuverlässigkeit beanspruchen. Nr. 27: Blumenstück. Kaum „holländisch", sondern deutsch aus der Richtung des J. B. Hälszel und Hirschely. Der angebliche Lancret war ein böse mitgenommenes allerdings französisches Bild. Nr. 34 angeblich P. v. d. Leeuw. Für diesen recht guten Meister viel zu schwach. Das schlechte Bild, das als Lely verzeichnet steht, zeigt, daß der Diagnostiker den P. Lely niemals genau studiert hat. Interessant war die alte Kopie (Nr. 37) nach einem lionardesken guten Madonnenbilde. Der angebliche Niclaes Maes kann keineswegs als „hervorragendes Bild" des Meisters gelten, sondern wird sich wohl auch dann, wenn alle Übermalungen weggenommen sind (die linke Hand ist gänzlich bedeckt) vielleicht mit dem Namen Alyda Wolfszen oder dergleichen begnügen müssen. Statt Jan Miel ist Van Coghe einzusetzen (bei Nr. 43). Der sogenannte Willem v. Mieris (Judith und Holofernes) ist so gut wie sicher von G. Wigmana, dem friesischen Raffael. Nr. 50 vermutlich Kopie nach P. Quast und Nr. 51 und 52 wohl Cajetan Roos, gewiß nicht Johann Heinrich Roos, der im Katalog mit Rosa da Tivoli zusammengeworfen wird. Herman Saftleven sicher richtig benannt. Frühes Werk. Auch Th. Wyck überzeugend getauft. Dagegen Teniers und Adr. v. d. Velde falsch gegriffen. Nr. 62: Hahnenkampf, dem Paul de Vos zugeschrieben, wohl alte Kopie nach Frans Snyders, möglicherweise wirklich von der Hand des Paul de Vos.

Bei einer, zumeist Antiquitäten betreffenden Versteigerung bei Albert Kende am 27. März fand sich ein prächtiger Cornelis Saftleven, ein gutes Bildnis von Lampi, ein Adriaen van der Werff, der im Katalog als Verstoßung der Hagar gedeutet wird, aber wohl etwas anderes darstellt, nämlich die Szene, wie Sara dem Abraham die Hagar zuführt. Eine Vergleichung mit dem Bilde in München Nr. 440 wird zeigen, ob in der Versteigerung eine alte Wiederholung oder eine vorzügliche Atelierkopie vorliegt. Der angebliche Th. Wyck sah dem H. Herschop ungemein ähnlich. Die Zeichnung mit dem Christuskopf, die als Tizian ausgestellt war, konnte Kunstverständige doch nur unwillig machen, desgleichen der angebliche Clouet und das Bild aus der „Werkstätte des Van Dyck", das eine Kopie nach dem Bilde in der Liechtenstein-Galerie war. Der angebliche Gauermann wird die Kenner dieser Richtung nicht entzückt haben. Die zwei Landschaften, die als Moucheron katalogisiert waren, paßten nicht zu diesem Namen, konnten aber als gute Bilder anerkannt werden. Die angebliche Bezeichnung der Kehrseite auf dem möglicherweise von Pordenone gemalten Bild mit dem Putto war nicht alt, sondern ein Vermerk, der viel später fällt als die Entstehung des Bildes. Von Paul Potter und Lancret keine Rede, noch weniger von Höllenbrueghel, der für eine Kopie nach Bles verantwortlich gemacht wird.

Auch noch weitere Auktionen der allerjüngsten Zeit ließen sich hier anreihen, doch gebricht es an Raum, die Liste der verfehlten Benennungen fortzusetzen.

ZUR BILDNISKUNDE.

Die Mozartfeiern wollten vor einiger Zeit kein Ende nehmen. Berufene und Unberufene sangen ihr Liedchen, oder sie brüllten, schrieen, piepsten, flüsterten. Die neueste Literatur über Mozart ist gar nicht leicht zusammenzufinden, sogar mit Hilfe der bibliographischen Zusammenstellungen, die in einigen musikgeschichtlichen Schriften geboten worden sind.

An dieser Stelle genügt es gewiß, auf einiges einzelne hinzuweisen, das neuestens von Mozarts Bildnissen handelte, aber auch auf diesem Gebiet wird eine Auswahl vorgenommen. Im ganzen bemerkt man eine ziemlich entschiedene Abkehr von Tischbeins Mozartbildnis, für das zwar ein altes Zeugnis anzuführen ist, das aber auch mit gewissen Gründen angezweifelt worden ist. Joh. Ev. Engl, der vor Jahren in seinem Buch „W. A. Mozart in der Schilderung seiner Biographen, in seiner körperlichen Erscheinung, im Leben und im Bilde" (Salzburg, Kerber 1887) für das Tischbeinsche Mozartbildnis eingetreten war (gleich Otto Jahn), hat es nun fallen gelassen, worüber er sich in der Zeitschrift „Die Musik" (IV, Heft 4) äußerte. Man prüfe die Sache, um zu bemerken, daß eben Zeugnis und Zeugnis einander gegenüberstehen, daß also eine unanfechtbare Beglaubigung nicht vorliegt.

Eine solche kann auch nicht für die Bildnisse beigebracht werden, die anbei in Abbildungen erscheinen und die nach einer Familienüberlieferung W. A. Mozart und seine Schwester Marianne darstellen sollen. Diese Bilder, Ölgemälde, die gewiß aus Mozarts Zeit stammen, befanden sich vor einiger Zeit im Besitz der Frau Irma Oesterley auf dem Gut Wallernhof bei Hainfeld in Niederösterreich. Dort sah ich sie vor etwa sechs Jahren, ohne den Maler mit Bestimmtheit nennen zu können. Der künstlerischen Bedeutung nach stehen diese beiden, etwa lebensgroßen Bildnisse nicht über





Mittelmaß, wonach die Aussichten, den Maler herauszufinden, nicht besonders günstig stehen. Eine gewisse Verwandtschaft mit Joh. Nep. de la Croce, dessen Gruppenbildnis dem Mozarteum zu Salzburg gehört, wiegt nicht schwer genug, um den Kern für eine Vermutung abzugeben. Ich muß mich darauf beschränken, die Angelegenheit der Sonderforschung zu überlassen. Welcher Musiker ist dargestellt, wann und wo ist der Mann gemalt worden? Meine kleine Sammlung von Bildnissen Mozarts und meine Kollektaneen reichen nicht aus, diese Fragen zu beantworten.

In neuester Zeit brachten unter anderen J. J. Webers Illustrierte Zeitung (Nr. 3265 vom 25. Januar 1906), ferner „La Lettura" Bd. V, Nr. 1 und „Österreichs illustrierte Zeitung" vom 28. Januar 1906 zahlreiche Mozartporträte zur Nachbildung.

Der erste Band meiner Beethovenstudien enthält eine Arbeit über Beethovens Bildnisse (Verlag Georg Müller in München).

RUNDSCHAU.

Florenz. Durch Corrado Ricci wurden für die Uffiziengalerie in neuerer Zeit zahlreiche bedeutsame Neuerwerbungen erzielt. Wie ich aus Abbildungen entnehme, sind die Reste einer Verkündigung an Maria voranzustellen. Melozzo da Forlì kommt als Meistername dafür gewiß in Frage. Eine Madonna von Jacopo Bellini ist ebenfalls hervorzuheben, desgleichen eine Heiligenfigur von Cosimo Tura und ein Heiliger Sebastian von Lorenzo Costa. Auch seien zwei religiöse Darstellungen genannt, die von einem Pisaner Meister des 15. Jahrhunderts herstammen. Nicht ohne Interesse ist auch ein Eigenbildnis des genuesischen Stillebenmalers Gerolamo da Castello (der Maler hat ein Rundbild mit Seebewohnern bei sich stehen).

Es befand sich früher bei der Contessa Lovatelli in Ravenna. Genannt sei noch ein Selbstbildnis von L. Bonnat aus seinen alten Tagen. Romneys Selbstporträt aus Walter Rothschilds Besitz wurde schon unlängst in diesen Blättern als Neuerwerbung erwähnt („Emporium" März 1906).

Unter den Neuerwerbungen kommt auch der seltene Name Guardiagrele vor.*)

Köln. Bei Schulte Ausstellung von Werken moderner englischer Maler und Malerinnen. (Köln. Ztg., 24. März.)

München. Die Neue Pinakothek hat u. a. bei der Auktion Forbes auch eine Sommerlandschaft von Gustave Courbet erworben.

Neu-York. M. George A. Hearn hat dem Metropolitan-Museum eine ansehnliche Gemäldesammlung geschenkt (Chr. d. arts, 1906, Nr. 10).

Schleißheim. Die Galerie im königlichen Schloß hat 1905 durch die Bemühungen des Herrn Konservators H. Bever einen beschreibenden trefflichen Katalog erhalten. Sobald es Zeit und Raum gestatten, gehe ich näher auf das neue Verzeichnis ein.

Wien. Bemerkenswerte Ausstellungen: Im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie wird für wohltätige Zwecke unter dem Protektorat der Frau Erzherzogin Maria Josefa eine Ausstellung von Spitzen und Porträten abgehalten.

— Im Künstlerhause steht die Jahresausstellung offen, die reich beschickt und vornehm eingerichtet ist.

— Der Hagenbund hält seine Frühlingsausstellung ab. Die Sezession hat vor einiger Zeit ihre Ausstellungsräume wieder geöffnet.

— Im Dorotheum sind fast fortwährend Werke der modernen Kunst ausgestellt. Mehrere Auktionsausstellungen mit alten Bildern sind aus jüngster Zeit zu melden.

NOTIZEN.

Mit Bernardino Luini beschäftigt sich „The magazine of fine arts", Febr. 1906. Dem Luini wird da auch die sogenannte Columbina der Eremitage zugeschrieben, die von anderen noch viele andere Namen erhalten hat. Man schrieb sie auch, und das vielleicht mit Recht, dem Francesco Melzi zu, nach der Analogie mit dem beglaubigten Gemälde mit Vertumnus und Pomona in der Berliner Galerie (Kais. Friedr.-Museum Nr. 222).

Über die Heilige Familie von Persenbeug, ein Werk des P. P. Rubens in der kaiserlichen Galerie zu Wien schreibt Dr. Fr. Schnürer in der Wochenschrift „Österreichs Illustrierte Zeitung", Jahr XV, Heft 26 vom 25. März 1906. Die Blätter für Gemäldekunde kommen auf das Bild noch zurück.

Artikel „The Pantomime and expression in the paintings of Poussin" von Arsène Alexandre in „The magazine of fine arts", Jan. 1906. Viele Illustrationen.

Die Chronique des arts et de la curiosité vom 10. März 1906 (S. 74) berichtet über ein durch Bredius aufgefundenes Bild von Rembrandt.

Das zweifigurige Bild der Judith Leyster aus der Sammlung Baron Schlichting (Der Violinspieler und sein Mädchen), abgebildet in „Les arts", Heft 50.

J. A. D. Ingres besprochen in „The magazine of fine arts", Febr. 1906.

Zu J. J. Henner „L'art décoratif", Jan. 1906, illustrierter Artikel.

„Idées sur Eugène Carrière." Artikel von Camille Mauclair in „Art et Décoration", Februar 1906.

F. Hodler. Viele Abbildungen nach seinen Werken und eine ästhetische Würdigung seiner Kunst in „Deutsche Kunst und Dekoration", Februar 1906.

Über den Maler Anton von Welie vgl. „Art et Décoration", Febr. 1906.

Die Maler John Crome und John Sell Cotman behandelt in „The magazine of fine arts", Jan. 1906.

Courbets Steinklopfer, Farbendruck in „Der Kunstwart", Märzheft 1906.

Dem Maler Franz Ženišek ist ein ganzes, reich illustriertes Heft der Prager Zeitschrift „Dilo" gewidmet (März 1906).

Mit Jean Paul Laurens beschäftigt sich ein Artikel der Revue „Art et Décoration" (März 1906).

Vom Maler Aug. dall' Oca-Bianca handelt ein illustrierter Artikel im Märzheft des „Emporium".

Zur Kenntnis der spätantiken Maltechnik zu beachten: Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, 1905 (Bd. XX), S. 1 ff.

Mit der vorliegenden Lieferung schließt der Text des zweiten Bandes ab. Ein Register wird mit dem ersten Heft des dritten Bandes versendet.

*) Rassegna d'Arte, Dezember 1905, beschrieb das Bild, das signiert ist „OPVS. NICOLAY. DE. CVARDIA. GRELIS."

Druck von Friedrich Jasper in Wien. — Preis dieses Heftes 1 K 80 h = 1 M. 50 Pf.
Für unverlangte Beiträge wird keine Bürgschaft geleistet.

BEILAGE

DER

„BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE"

VON

DR. THEODOR v. FRIMMEL.

II. LIEFERUNG. MAI 1907.

Materialien zu einer Geschichte der fürstlich Liechtensteinschen Galerie.

Zusammengestellt vom Herausgeber.

Aus wiederholten Anfragen von verschiedenen Seiten schließe ich, daß Mitteilungen über die fürstlich Liechtensteinsche Gemäldesammlung den Bilderkundigen erwünscht sind. Nun ist es aber fast eine Lebensaufgabe, die ganze Galerie, jedes Bild, das einmal in Liechtensteinschem Besitze gewesen, oder sich noch heute dort befindet, ganz eigens aufzusuchen, zu beschreiben, zu bestimmen und dazu nach Möglichkeit die Bilderwanderungen anzugeben. Sind und waren doch die Gemälde an vielen Orten zerstreut, in Palästen, Schlössern, Landsitzen. Wie vielen Stoff ich auch für eine solche Arbeit gesammelt habe, so kann ich doch nicht sofort an die Ausarbeitung eines großen Werkes schreiten, an eine Bemühung, die bei aller Einengung des Gebietes einige Jahre angestrengter Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen würde. Allein, fortwährendes Aufschieben der einmal beabsichtigten und seit lange vorbereiteten Veröffentlichung hat sein Mißliches. Man stört dadurch die Bemühungen anderer, ohne für sich selbst oder für die Sache das Mindeste zu gewinnen. Deshalb entschließe ich mich, einiges Beachtenswerte zur Galeriegeschichte in Form von Hinweisen auf versteckte Literatur oder von Auszügen aus allerlei Quellen zusammenzustellen.

Wie Jakob von Falke mir vor Jahren mitteilte, enthält das fürstliche Archiv nahezu gar nichts über Bilderankäufe, und in Falkes Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein findet sich nur eine einzige belangreiche Stelle, die von der Galerie handelt. Es ist ein Abschnitt aus einer fürstlichen Instruktion, den ich nach Falkes Buch vor einigen Jahren schon mitgeteilt habe*), jedoch im vorliegenden Zusammenhange wiederholen muß:

Fürst Karl Eusebius (1611—1684) wendet sich an seinen Sohn Hans Adam und legt ihm des Besonderen die Gemälde ans Herz. »Die Quardaroba«, so verordnet der fürsorgliche, kunstsinnige Fürst, »ist in einer gutten Ordnung und Stand zu erhalten . . . Besonders . . . also fleißig und genau muß zugesehen werden, von dir und deinem Marschalk absonders auf die Gemähl, so wir dir schon recommandirt haben in unserem geschriebenen Werk von der Architektur**) . . . und sollest der Gemähl sammt allen deinen Successoren ein äußerster Liebhaber sein wegen der Kunst und Rarität derselbigen, so in der ganzen Welt von dem Adel und denen Curiosis hoch und viel geschätzet und großes Preysses bezahlt werden, als ein Sach, so nimmer zu finden und zu haben wegen schon Ableibung derselben gutten Meyster. Diese müssen vor

*) In der »Neuen Freien Presse« vom 16. Februar 1903.

**) Nach Falke wäre dieses nicht mehr vorhanden. Hiezu ist anzumerken, daß das Archiv zu Falkes Zeit nicht geordnet war. Erst eine Neuaufstellung, die im Zuge ist, kann darüber klaren Aufschluß geben, was erhalten, was verloren ist.

dem Staub und besonders vor der Feichte der Mauer und eines feichten Orts beobachtet werden, daß nicht Winterszeit, wenn die Kälte gar groß gewesen und gegen den Frühling die Mäuer mit Kälte durchschlagen und sich solche anreifen wie Schnee und Eyß, so die Gemähl schimmeln und faulen machen und verderben zu unwiederbringlichem Schaden . . .« Fürst Karl Eusebius warnt dann noch vor Öfen und Kaminen des Rauches wegen, vor dem Aufrollen der Bilder und gibt auch noch eine eingehende Anweisung für das Verpacken in Kisten.

In der fürstlichen Instruktion wird auch das Halten eines eigenen Hausmalers empfohlen, da sie »leichter und wohlfeiler« zu haben wären, als fremde Künstler. Unter dem Maler, der als Bedienter anzusehen ist, hat man sich allerdings mehr einen Dekorationsmaler vorzustellen, einen pittore di stanze, als einen Schöpfer selbständiger Kunstwerke. Doch wünscht der Fürst, daß der Maler »lauter vornehme«, keine gemeine Arbeit leiste. (Falke II, S. 399 f.) — Dieselbe Instruktion rät auch zu einem Hausarchitekten und empfiehlt das Anstellen eines Bildhauers. — Im Abschnitt über Reisen ist ganz besonders auf Architektur hingewiesen, deren Erlernung auch in einem anderen Kapitel gewünscht wird.

Die Stelle über die Guardaroba ist trotz aller Kürze und Allgemeinheit für die Galeriegeschichte von Bedeutung. Wird doch durch sie festgestellt, daß sich vor 1684, vor dem Tode des Fürsten Karl Eusebius, Bilder im fürstlichen Besitz befunden haben, an deren Erhaltung etwas gelegen war. Auf jeden Fall reicht der Anfang der Sammeltätigkeit im fürstlichen Hause bis etwa in die Mitte des 17. Jahrhunderts zurück.

Möglicherweise hat schon im 16. Jahrhundert Herr Hartmann von Liechtenstein, der Stammvater der jetzigen fürstlichen Linie, Bilder erworben, wie Falke vermutet*) und wie es bei dem rasch anwachsenden Reichtum der Familie glaubhaft wäre. Gewöhnlich wird Fürst Karl Eusebius als Begründer der Galerie genannt. Mit der allgemeinen Kunstliebe dieses Fürsten hängt das zusammen, der in Feldsberg die Kirche und das Schloß in prachtvoller Weise hatte umbauen lassen. Er zog den Aufenthalt in Feldsberg dem Wiener Hoflager vor und betrachtete das ihm zusagende Örtchen als seine Residenz.*) Der Neubau der Kirche in Feldsberg wird um 1660 angesetzt, die Einweihung geschah 1671 und wahrscheinlich sind damals die beiden Gemälde von Rubens hingelangt, die eine Zeitlang den Hochaltar der Feldsberger Kirche geziert haben.

Eines: die Himmelfahrt Mariä, ist seither nach Wien gekommen, das andere, eine Dreieinigkeit, wird noch an Ort und Stelle in Feldsberg vorgefunden. Vielleicht ist auch die große Heilige Nacht des Guido Reni, die sich lange Zeit in der Schloßkapelle zu Feldsberg befunden hat und jetzt zu den bekanntesten Beständen der Wiener Galerie Liechtenstein gehört, zur Zeit des Fürsten Karl Eusebius erworben worden.

Indes keine weiteren Vermutungen.

Was im folgenden geboten werden soll, sind Materialien, deren Bearbeitung, Verkittung durch Hypothesen und schließliche Zusammenfassung zu einem Ganzen ich anderen überlasse. Diese anderen werden dann wohl die Vorarbeiten nicht ohne Dank aufnehmen.

Die Materialien zu einer Geschichte der fürstlich Liechtensteinschen Galerie bestehen zum Teil aus den nicht wenigen Nachrichten über einzelne Künstler, die zum Fürstenhause in Beziehung getreten sind, zum Teil aus kürzeren oder längeren Abschnitten alter und neuer topographischer Werke und Werkchen, die sich mit den Sehens-

*) Hiezu Jakob von Falke: »Lebenserinnerungen« (1897), S. 167 f. Nach Falkes Andeutungen schon früher bei Bode: Die fürstlich Liechtensteinsche Galerie (Bd. XI, 1888, der »Graphischen Künste«).

*) Vgl. u. a. »Topographie von Niederösterreich«, herausgegeben vom Verein für Landeskunde von Niederösterreich (Bd. III, Artikel Feldsberg), und Falke: Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein II, S. 317 f. (nach einer Urkunde im Archiv Aa. 117).

würdigkeiten und Merkwürdigkeiten von Wien beschäftigen. Auf Kataloge und Inventare wird hingewiesen. Daran würden sich Notizen schließen über neuere Erwerbungen, auf die übrigens diesmal nicht eingegangen wird, wie sehr sie auch die heutige Gestalt der Galerie bestimmen.

Die Angaben, die ich über die Beziehungen einzelner Maler zum fürstlichen Hause vorbringe, sind nicht als ein abgeschlossenes, methodisch aufgesuchtes, sondern als ziemlich zufällig zusammengebrachtes Material zu betrachten. Es ist klar, daß auf diesem Gebiete ein Nachgraben ad hoc noch vieles Neue zutage fördern wird. Wie heute die Angelegenheit steht, ist manches nur vermutungsweise anzugeben. In anderen Fällen wird man die Frage offen lassen müssen, ob die Ankäufe, von denen man Kenntnis hat, beim Künstler selbst, oder zu dessen Lebzeiten anderswo gemacht wurden. Bei einem Künstler des 17. Jahrhunderts, bei J. van Ossenbeek, spricht allerdings eine große Wahrscheinlichkeit dafür, daß er vom fürstlichen Hause unmittelbar beschäftigt wurde. Die alten Kataloge führen viele Werke des Ossenbeek an, der, wie urkundlich erwiesen ist, in Wien eine Zeitlang tätig war.*) Eine bestimmte Nachricht über Liechtensteinsche Aufträge ist mir bezüglich Ossenbeeks nicht erinnerlich.

Nach Descamps (Vie des peintres IV, 186) und Van Gool (Nieuwe Schouburgh II, 481) war Dirck van Valckenborch für den Fürsten Adam tätig. Der Künstler begann 1696 eine Reise durch Deutschland, die ihn auch nach Wien führte. Erst ein Bild, dann noch drei wurden an den Fürsten verkauft. Für das erste erhielt er 150 Dukaten. Valckenborch wohnte im fürstlichen Palast. Die vier erwähnten Bilder sind offenbar dieselben, die sich noch immer in fürstlichem Besitz befinden. — 1705 malte Georg Philipp Rugendas »zwey Stück für den Fürsten von Lichten stein«. (J. C. Füßli: »Leben des G. Ph. Rugendas und Joh. Kupetzky« 1758, S. 16 f. Siehe auch Descamps IV, S. 85.) — Um dieselbe Zeit war Rottmayer für das Fürstenhaus tätig, wie aus der Datierung der Fresken mit 1708 im Wiener Gartenpalast erhellt.

*) Hiezu meine Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I, S. 543.

Wie es nach Fanti*) (II, S. 98) scheint, wurden von Anton Faistenberger, dieser starb 1722, in Wien Bilder gekauft.

Antonio Bellucci (1654—1726) malte für die Decken im Schloß Feldsberg im Auftrag des Fürsten Johann Adam (1684—1712) dreiundzwanzig große Gemälde und noch manches kleinere. (Fanti I, passim, und II, S. 31. Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein II, S. 341, verweist bezüglich Belluccis auch auf Freschot: Mémoires de la Cour de Vienne 1705, S. 11 f.)

Über die Verbindung mit Kupetzky äußern sich Descamps: Vie de peintres IV, 99, Meusels Neue Miscellaneen artistischen Inhalts X, S. 224, und Füßli a. a. O. Danach A. Nyári: Kupetzky S. 35 und 43.

Zanelli in seiner Biographie Cignanis (S. 12) beschreibt ein Bacchanal von Cignani, das für den Fürsten Adam gemalt wurde. Es ist 1802 von Pichler für das Kunst- und Industriecomptoir geschabt worden. Eine Madonna von Cignani ist als Bestandteil der Liechtenstein-Galerie von F. G. Fliessinger gestochen worden. Noch anderes steht in Fantis Katalog (Nr. 402, 408, 409, 410, 445).

Von ungefähr 1691 angefangen bis gegen 1729 war Marcantonio Franceschini, ein Schüler Cignanis, für die Fürsten tätig, ohne allerdings nach Wien zu kommen (Fanti II, S. 27 ff.). Franceschinis Werke waren nicht nur im Stadtpalais, sondern auch im Gartenpalast aufgestellt. Sie haben schweres Geld gekostet.

H. Rigaud malte den Fürsten Josef Wenzel (dieser lebte 1696—1772) zur Zeit, als der Fürst Botschafter in Paris war (21. Dezember 1738 bis 28. Februar 1741) und als er den Orden vom Goldenen Vließ erhalten hatte. (Die Investitur war am 15. Februar

*) Über den Katalog von Fanti aus dem Jahre 1767 wird weiter unten berichtet.

1740 in Brüssel geschehen.) Das große Bildnis, ein Kniestück, befindet sich in einem der fürstlichen Schlösser, eine kleine Ausführung, ganze Figur, in der fürstlichen Galerie zu Wien. Beide waren 1888 in der Kaiserin Maria Theresia-Ausstellung zu sehen (Kat.-Nr. 1140 und 1127).*)

Ohne jede Quellenangabe teilt Falkes Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein (III, 168) mit, daß die vier Bilder von J. B. S. Chardin, die noch in der Galerie vorhanden sind, beim Künstler selbst erworben seien. Falke mag in späten Zeiten irgendeine Überlieferung festgehalten haben. Urkundliche Belege wären erst beizubringen. Daß die vier Chardins im Katalog von Fanti 1767 noch nicht vorkommen, fällt übrigens auf und ist schon lange bemerkt worden, z. B. von Em. Bocher in dem Buche »Les gravures françaises du XVIII[e] siècle« (III. Bd. Jean Baptiste Siméon Chardin, Paris 1876, S. 91). Die Fachgelehrten für französische Maler des 18. Jahrhunderts mögen den Fall entscheiden.

Eine lange Reihe von Pferdebildern wurde von Joh. Georg Hammilton für das fürstliche Haus gemalt (Fanti I, S. 25, II, S. 97). Andere Pferdebilder werden dem mährischen Maler Jos. Franz Adolph (1671—1749) zugeschrieben, der Hammiltons Schüler war und wohl durch seinen Lehrer mit dem fürstlichen Hause in Verbindung kam.**)

W. Roye porträtierte den Fürsten Wenzel und malte Jagdstilleben, die noch in der Galerie vorhanden sind. Das Bildnis war 1877 in der Eröffnungsausstellung der Wiener Akademie zu sehen (Katalog S. 243, Nr. 2546) und befand sich danach im Schloß Feldsberg.

*) Zur Botschafterzeit des Fürsten Josef Wenzel Falke III, 164 ff. Falke spricht auch davon, daß der Fürst in Paris die sieben Emailmalereien von Jan Courtois erworben hätte. Die Courtois waren lange Zeit im Schloß Seebenstein aufgestellt. Seit etwa 1890 in Wien.

**) Nach Julius Meyers Künstlerlexikon war Adolph übrigens hauptsächlich für den Fürsten Dietrichstein tätig.

Daß F. W. Tamm für Liechtenstein gearbeitet hat, wird bei Fanti ausdrücklich erwähnt (II, 98 f.).

Auf eine Beziehung des Malers Alphen zu den Liechtenstein kann man schließen aus Mechels Belvederekatalog und der dadurch veranlaßten Mitteilung in Jul. Meyers Künstlerlexikon I, 526 (W. Schmidt). Alphen hat den Fürsten Jos. Wenzel in Pastell porträtiert, 1769.

Ein Bildnis des Fürsten Jos. Wenzel, das nach Sanchec d'Avila von James Watson 1769 geschabt ist und 1762 gemalt sein soll, ist mir nur aus Kupferstichkatalogen bekannt.

Die Malerin Rosalba Carriera (1675 bis 1757) malte den Fürsten Jos. Wenzel und dessen Gemahlin in Pastell (Fanti I, S. 96, Nr. 482 f., und II, S. 41 f.).

J. E. Liotard, der Genfer, war für Liechtenstein tätig, worüber Fanti (I, Nr. 487 und II, S. 137 ff.) berichtet. Fürst Jos. Wenzel wurde in Pastell gemalt und nach Liotards Vorbild von Domenico Cerasoli in Mosaik ausgeführt (Fanti I, S. 96 und II, S. 121, und Dallingers Katalog von 1780, S. 20, Nr. 38).

Weickart malte ein Brustbild des Fürsten Karl, das von F. John gestochen ist.

Chr. Seibold trat, 58 Jahre alt (er ist 1697 geboren), um 1755 mit dem fürstlichen Hause in Verbindung. So erzählt Fanti (II, S. 115). Seibolds Eigenbildnis wurde teuer bezahlt und hoch in Ehren gehalten.

Durch Fanti erfährt man auch von der Tätigkeit der Freskanten Chiarini, Pozzo und des Fanti selbst für die fürstlichen Bauten.

Die prächtigen Canalettos der Galerie Liechtenstein mit ihren Ansichten des Gartenpalastes erzählen es selbst, daß der Künstler mit dem Fürstenhause in Verbindung gestanden hat, als er 1758 in Wien gewesen.

Josef Hickel hat ebenfalls den Fürsten Jos. Wenzel gemalt. Dieses Porträt ist von J. P. Haid unter der Leitung von J. G. Haid geschabt. (Vgl. auch den Katalog der Kaiserin Maria Theresia-Ausstellung 1888, Nr. 475.)

1778 malte der Schwede Roslin den Fürsten Franz Josef von und zu Liechtenstein (1772—1781). Joh. Jacobé hat dieses Bild 1782 in Wien gestochen.

Quadal malte den Fürsten Karl. Dieses Porträt ist geschabt von Rhein.

Kurz vor 1786 wurde, wie es scheint, ein Blumenstück von Drechsler beim Künstler selbst erworben. (Nach Ratakowsky: »Bemerkungen und Erinnerungen ... 1786«, S. 16.)

Füger malte 1792 den Fürsten Karl, dessen Gattin und Sohn. Dieses Gruppenbild ist von Rhein 1795 geschabt. Ein anderes Gruppenbild mit Persönlichkeiten aus der fürstlichen Familie und gemalt von Fügers Hand, wird 1849 im handschriftlichen Verzeichnis der Wiener Galerie R. von Gersdorf genannt. — Eine Fügersche Miniatur, darstellend die Fürstin Anna von und zu Liechtenstein als junge Frau, befindet sich in der Sammlung Figdor in Wien.

Der jüngere Lampi*) führt uns schon in nähere Zeiten, aus denen unter anderen auch Joh. Peter Krafft und Amerling zu nennen sind, die in unsere Reihe gehören.

Mehrere Stellen aus alten Quellen, die sich auf einzelne Künstler und zugleich auf den fürstlichen Gemäldebesitz beziehen, sind oben angeführt worden. Es mögen noch einige Andeutungen mehr allgemeinerer Art folgen, die von der Gemäldesammlung, ihrem Anwachsen, ihrer Aufstellung und ähnlichem handeln. Falke weist in seiner Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein II, S. 341 auf Freschot: Mémoires de la Cour de Vienne 1705, S. 11 ff. hin, wo vom Bau des Stadtpalastes und den Bestellungen bei Bellucci die Rede ist. — Im Gartenpalais waren vor der Übertragung der Galerie dahin keine sehr bedeutenden Gemälde, aber immerhin überhaupt solche vorhanden. Hiezu Lady Montague: Lettres S. 32 (bezieht sich auf 1716).

Pöllnitz: Mémoires (1734), S. 308: »Le Palais de Liechtenstein est plus grand que celui de Savoye, et ne lui cede point en magnificence. Il mérite d'être vu a cause des peintures.« (Bezieht sich auf das Stadtpalais und auf das Jahr 1729.)

*) Hiezu Helbings Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, Bd. II.

Aus einer Stelle bei Ch. L. Hagedorn (Lettre à un amateur de la peinture 1755, S. 217) geht hervor, daß vor 1755 schon Landschaften von Caspar Dughet in der Galerie vorhanden waren. Denn Hagedorn teilt mit, daß der Maler Jos. Orient durch diese Landschaften bei Liechtenstein beeinflußt worden sei.

1767 erschien K. Vincenzio Fantis Katalog mit einem unbändig langen Titel, der im folgenden gekürzt wird, mit Vorbemerkungen, einer kleinen Abhandlung über die Malerei und einem zweiten Teil (einer Art Anhang), worin die Lebensläufe der katalogisierten Maler mitgeteilt werden. Viele Druckfehler. — Der Titel lautet: »Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella Galleria di Pittura e scultura di Sua Altezza Giuseppe Wenzeslao, del S. R. I. Principe Regnanti della casa di Lichtenstein... data in luce da Vincenzio Fanti .... In Vienna nella Stamperia aulica di Giovanni Tommaso de Trattnern MDCCLXVII« (in Quarto). Einige Stiche von J. Schmutzer nach V. Fantis Zeichnungen schmücken den Band. Vincenzio Fanti war, wie er selbst erzählt, Inspektor der Galerie und als solcher der Nachfolger seines Vaters, des Architekten Gaetano Fanti.

Die meisten der Rubens und Van Dycks, einschließlich der Deciusreihe, stehen schon in diesem Katalog verzeichnet, der auch das Selbstbildnis des Rembrandt von 1635 beschreibt (I, S. 101). Die Heilige Nacht des G. Reni und die Himmelfahrt der Maria von Rubens befanden sich damals schon in Wien (I, S. 55 ff.) (im Stadtpalais, wie die ganze Galerie, die Fanti beschreibt). Viele niederländische Stilleben und die große Zahl der späten Italiener fallen auf. Von sogenannten Altdeutschen war noch wenig da, darunter übrigens das Eremitenbild von Lucas van Leyden. — Im ganzen werden 540 Gemälde und dazwischen 147 Plastiken oder kunst-

gewerbliche Gegenstände beschrieben. Leider wird nirgends die Herkunft genannt, und nicht einmal die versuchte Andeutung (S. 107) der Ankäufe des Fürsten Josef Wenzel ist mit verläßlicher Genauigkeit durchgeführt.

Abgesehen von den angedeuteten Mängeln, ist Fantis Descrizione eine der wichtigsten Quellen für unsere Zwecke.

Die Nachträge zu H. H. Füßlis großem Künstlerlexikon wollen wissen, daß Vinzenzio Fanti eine Publikation der Liechtenstein-Galerie in Stichen beabsichtigt habe. Ausgeführt wurde dieser Plan jedoch niemals.

Bei M. Fuhrmann in der »Historischen Beschreibung« von Wien (1766 ff.) ist vom Stadtpalast und Gartenpalast die Rede, wie denn auch der Gemäldebesitz berücksichtigt wird (I [1766], S. 294, IV [1770], S. 23, 48 ff., 156 f. bis 235). Der Abschnitt über die Galerie ist erst nach Fantis Katalog erschienen und lehnt sich an diesen an.

Bei Weißkern: »Beschreibung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien« (S. 72 und S. 140) nichts Einzelnes, sondern nur Hinweis auf die herrliche Bildergalerie im Majoratshause »bey den Minoriten hinter dem Landhause«, das ist also im Stadtpalais in der Schenkenstraße (heute Bankgasse).

Nichts Neues im »Almanach von Wien zum Dienste der Fremden«, Wien 1774 (S. 75—81).

Kurzböck: »Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens«, 1779, S. 83. (Wenig.)

1780 erschien ein neuer Katalog, von Abbate Lucchini und Dallinger verfaßt. Die Verfasser nennen sich nicht.

»Description des tableaux et des pièces de sculpture que renferme la galerie de son altesse François Joseph chef et prince regnant de la maison de Liechtenstein etc. etc.« (Wien bei Joh. Thom. Edl. v. Trattner, 1780, 8⁰, 268 S.) Auf den ersten Blättern Vignetten von J. E. Mansfeld. Dieser neue Katalog wurde kurz angezeigt in Murrs Journal X (1781), S. 76 und in Meusels Miscellaneen II, S. 174. Dort sind Lucchini und Dallinger als Verfasser genannt.

An das Erscheinen des zweiten Kataloges knüpft auch an:

Fr. Nicolai: »Beschreibung einer Reise ... von 1781«, IV. Bd. (1784), S. 504 ff.

» ... Der Fürst Johann Adam sammelte sie im Anfang dieses Jahrhunderts und machte sie zum Fideicommiss der fürstlichen Familie. Der Fürst Joseph Wenzel, welcher sich in Italien viel Kunstkenntnisse erworben hatte, vermehrte die Galerie mit vielen vorzüglichen Stücken und liess von dem damaligen Aufseher der Galerie, dem Bildnismaler Vincenz Fanti, eine vollständige Beschreibung machen ... 1767 gedruckt. Da aber der jetzt regierende Fürst Franz Joseph sie mit verschiedenen beträchtlichen Stücken, welche in dem Fürstlichen Pallaste in der Rossau und in dem Lustschlosse Feldsperg gewesen waren, besonders mit 19 mythologischen Gemälden von dem bolognesischen Maler Marko Anton Franceschini vermehrte; so wurden nun die sämtlichen Stücke in eine andere Ordnung gesetzt; und der jetzige Aufseher der Gallerie, der Landschafts maler Herr Anton Dallinger, verfertigte eine neue Beschreibung, wobei das Werk des Fanti zum Grunde geleggt ward, und welche der Abbate Lucchini ins Französische übersetzte. Sie ward 1780 zu Wien gedruckt.«

Die Galeriekataloge wurden, wie Nicolai mitteilt, nicht verkauft, sondern nur vom Fürsten verschenkt. Nicolais Bemerkungen zu einzelnen Bildern sind ohne Belang.*)

Unbedeutend (Kurzböck): »Nouveau guide par Vienne« (1792), S. 166.

Auf die Zeit von 1792 bis gegen 1808 bezieht sich ein Abschnitt in Fr. X. Burtin »Traité théorique et pratique des connoissances qui sont necessaires à tout amateur de Tableaux ...« (Bruxelles 1808) II, S. 64—71. Wenig brauchbare Angaben über die frühere Geschichte und über die Kataloge. Dagegen beachtenswerte Bemerkungen zum Bildnis der zwei Rubenssöhne, zur Deciusreihe von Rubens und Van Dyck, zur Himmel-

*) Nicolai II, S. 616, über den Palast in der Schenkenstraße.

fahrt Mariä von Rubens, zur Lautenspielerin von Caravaggio, die Burtin auf Murillo bezieht, was allerdings eine kaum empfehlenswerte Benennung wäre.

1794. De Luca: »Topographie von Wien«. S. 391. Dürftig. Mehr in den Wiener Adreßbüchern aus jenen Jahren.

Küttner: »Reise durch Deutschland in den Jahren 1797, 1798, 1799« (III, S. 196 bis 200, Leipzig 1801). Kritisch, oder eigentlich kritelig in bezug auf die Gemälde.

G. L. de Freddy: »Descrizione ... di Vienna« (1800), I, S. 289, 395 ff. Über die Galerie nach Fantis Katalog. Bemerkenswerte Mitteilung über die Erbauer der Paläste (nach Fr. Milizia).

Joh. Pezzl: »Skizze von Wien« (4. Aufl.), S. 150. Abgeleitete Angaben.

Auf den Winter 1805 auf 1806 beziehen sich Carl Bertuchs »Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien ...« (Weimar 1808, II, S. 102 ff.).

Auf die Zeit von 1805—1819 bezieht sich ein wichtiges handschriftliches Inventar, das mir zur Zeit, als J. von Falke Direktor der Galerie war, gelegentlich zugänglich gemacht wurde. Es führt den Titel »Catalogus oder Verzeichnüß gegenwärthigen Standes der hochfürstl. Bilder Gallerie im fürstl. Hanss Adamischen Hausse, von anno 1805 am Ende der Tage Weyl. Sr. Durchl. Fürsten Alloys von Liechtenstein — und unter dem Gallerie Inspecteur Joh. Dallinger«. Dieses Inventar enthält auch viele nachträgliche Eintragungen und hat einen besonderen Wert dadurch, daß bei manchen Bildern die Herkunft angegeben wird. Als Verkäufer von Gemälden werden unter anderen genannt »Abée de la Lena« (bei einer Allegorie von Rutilio Manetti), Herr Braun, Graf Bandinelli, Herr Marsely, Lugini (offenbar Lucchini), Herr Endlinger, Herr Angermeyr. Ein Rembrandt stammt aus dem Besitz von Frauenholz (wohl dem Nürnberger Frauenholz). Genannt wird die Sammlung Roger. Mehreres wurde erkauft von Hr. Secrestat. Noch weiter habe ich die Namen Deysler, Penschiny und Bartoloty notiert.

1819 kam ein Blumenstück von Jan van Huysum aus der Wiener Galerie Sickingen in die Liechtenstein-Galerie, und zwar durch Baron Parish von Senftenberg. Es war ein Tausch gegen einen Joshua Reynolds (Halbfigur der Lady Spencer), ein Bild, das bei Dallinger als Nr. 732 verzeichnet steht. Dabei die späte Eintragung von 1819, deren Inhalt eben benützt wurde. — Aus anderen Eintragungen geht hervor, daß der jüngere Fanti 1776 gestorben ist, worauf (Johann) Dallinger Inspektor wurde. 1806 nach Dallingers Tod wurde Jos. Bauer »Gallerie Inspecteur«.

Mittlerweile war die Galerie, wie ich hinzufüge, aus dem Stadtpalast (in der Schenkenstraße) in den Gartenpalast (in der Vorstadt Roßau) geschafft worden, und man hatte Gemälde aus Loosdorf, Feldsberg und »aus dem Depositorium der Rossau«, sowie aus dem Palast in der Herrengasse zur Ergänzung herangezogen. Dies geht aus den Eintragungen des Dallingerschen Inventars hervor.*)

1807 bringen die »Merkwürdigkeiten der Welt« (Wien, Schrämbl), VI, S. 19 und 65 f. nur abgeleitete Nachrichten.

Nachschleppende Angaben 1808 in »Neueste Beschreibung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien« (Wien 1808, S. 105).

J. Pezzl: »Beschreibung von Wien« (4. Aufl., 1816). Nichts von Belang. Mitgeteilt sei die Bemerkung: »Die Gallerie ist nicht zum öffentlichen Gebrauch, wer sie besehen will, muß [um] die Erlaubniss dazu im fürstlich Liechtensteinischen Hause ansuchen.«

1809 in den Nachträgen zu H. H. Füßlis großem Künstlerlexikon ein Verzeichnis der Bilder, die bis dahin in der Galerie für Werke Raffaels angesehen wurden. Diese Bilder sind seither alle umgetauft worden.

1821 und 1823. F. H. Böckh: »Wiens lebende Schriftsteller« und »Merkwürdigkeiten

*) Die Übertragung begann 1806 nach Hofbauer: »Die Roßau«, 2. verbesserte Auflage (1866), S. 92. Weiter unten wird die Angelegenheit nochmals berührt. Siehe bei 1829. Die Jahreszahl 1807 wird auch genannt als Zeit der Übertragung. Ich vermute, daß die Zeit um die Jahreswende mit der neuen Einrichtung der Galerie verbracht worden ist.

der Haupt- und Residenzstadt Wien ...« Die Abschnitte über die Wiener Galerien in beiden Büchern gleichlautend.

1821. Allgemeine Erwähnung der Galerie beim Comte Alexandre de Laborde im »Voyage pittoresque en Autriche« (Vol. II, S. 36): »La résidence d'été du prince de Liechtenstein est à la Rossau. C'est un palais magnifique, où l'on admire une belle galerie de tableaux.«

1822. Einige Stellen in Hormayrs »Archiv für Geschichte ...«, S. 14, 214, und bei Rochlitz: »Für ruhige Stunden« (S. 98 ff.). Aus den Bemerkungen bei Rochlitz hebe ich die eine hervor, die sich auf Van Dycks Porträt des L. de Odeschalchi bezieht, auf ein Bild, das damals und noch lange danach als Abbild Wallensteins galt. Schon Rochlitz fand »wenig Ähnlichkeit« ... »mit den sonst bekannten und nicht zu bezweifelnden Bildnissen dieses wunderbaren Mannes«.

Manches über die Galerie auch im Taschenbuch »Aglaia« in den Bändchen aus den 1820er Jahren.

1829 fällt, soweit ich sehe, der erste Versuch, die Geschichte der fürstlichen Galerie zusammenzufinden. Im »Neuen Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst« (der Fortsetzung des Hormayrschen Archivs) von 1829 findet sich ein langer Artikel von G. H. Leider werden so gut wie keine Quellen genannt. Im übrigen ist die Arbeit ernst gehalten und sie fußt jedenfalls auf guten Überlieferungen. Überdies hatte man ohne Zweifel damals noch sichere Anhaltspunkte für die Zeit des Ankaufes der Bilder durch Rahmenaufschriften, wie sie sogar heute noch in einigen Fällen als Wegweiser dienen. Die Frühgeschichte der Galerie bleibt in der genannten Quelle unerörtert und Fürst Karl Eusebius wird nicht als Gründer der Sammlung genannt, sondern Johann Adam.

»... Die Grundlage (der Galerie) steigt wohl weit über ein Jahrhundert hinauf, aber nicht als Sammlung, sondern die einzelnen Gemälde schmückten zerstreut die weitläufigen Besitzungen des hohen Hauses. Als der eigentliche Gründer muß zu Anfang des vorigen Jahrhunderts der auch durch seine großen architektonischen Unternehmungen hochberühmte Fürst Johann Adam angeführt werden. Von ihm rühren die sieben herrlichen Gemälde von Rubens, welche um 100.000 Gulden angekauft wurden, und bis jetzt den größten Schmuck der Galerie bilden; so auch viele Gemälde von Franceschini, den er zu sich berief, welcher aber durch anderseitige Beschäftigung abgehalten wurde, diesem Rufe zu folgen. Wahrscheinlich wurden außer diesen damals noch viele andere, fast gewiß die Guido Reni angeschafft oder zusammengeholt, welche den Kern der sich gestaltenden Sammlung bildeten. Wir treffen um diese Zeit den ersten Inspektor der Galerie, Menardi, einen geschickten Maler, der schon damals die Geburt Christi von Guido kopierte, welche als Altarblatt die Schloßkapelle von Feldsberg zierte. Auf ihn folgten als Inspektoren die beiden Fanti, Vater und Sohn; von letzterem rührt der erste Katalog her. Die Galerie, bisher in Feldsberg*) aufgestellt, war indessen nach Wien gewandert, wo sie sich mit dem Rubensschen Zyklus des Decius vereinigte, und in dem Majoratspalaste in der Schenkenstraße in elf Zimmer und Säle verteilt wurde.«

Der Artikel deutet nun an, daß die Himmelfahrt Mariens von Rubens unter Fürst C. Eusebius, dem Vater Adams, angeschafft worden sei. Dieses Bild soll unter Fürst Wenzel aus der Pfarrkirche zu Feldsberg in die Wiener Galerie gekommen sein. In Fantis Katalog haben wir sie schon vorgefunden. »Auch die schönen gemalten Basreliefs von Geerarts sowie die Mosaik von Cerasoli wurden unter ihm« (nämlich dem Fürsten Wenzel) »der Galerie einverleibt.«

»Bedeutende Vermehrung erhielt die Sammlung durch seinen kunstliebenden Nachfolger, Fürsten Franz, den Vater des jetzt (NB. 1829) regierenden Fürsten. Wir wollen bloß die vorzüglichsten unter den vielen

*) Hiezu bemerke ich: Daß in Feldsberg schon im 18. Jahrhundert, gegen 1789 viele Gemälde vorhanden waren, geht aus Hirschings: Nachrichten hervor (Bd. III, 1789, S. 35 ff.) Es seien 568 Bilder gewesen. Fr.

nennen: Venus mit dem schlafenden Amor von Correggio; das Wunder Petri und Johannis von N. Poussin; eine heilige Familie von Perugino; das schöne Blumenstück von Huysum; Gemälde von Andrea Sacchi, Jordaens, Tintoretto, Tiepolo, da Pesaro, Luca Giordano, viele Franceschini; fast alles, was von der altdeutschen Schule da ist, rührt von ihm her; auch ließ er die schönen Tierstücke von Tamm, Snyders, Ruthart aus den Zimmern von Feldsberg mit der Galerie vereinigen. Dadurch wurde eine veränderte Anordnung und gänzliche Umwanderung der Gemälde notwendig, und zu den elf Zimmern kam ein zwölftes; auch der alte Katalog wurde dadurch unvollständig und Lucchini verfaßte im Jahre 1780 einen neuen, welcher 713 Gemälde enthält.«

»Eine noch bedeutendere Zahl Bilder kam unter dem Fürsten Alois hinzu; wir müssen besonders erwähnen den schönen Sebastian von Titian, die herrliche Schlacht von Wouwerman, die Flucht nach Ägypten und Amors Leiche [NB. Leichenbegängnis] von Poussin, zwei Porträts von Rembrandt, das Urteil des Paris von Berghem, Loth mit seinen Töchtern von Quercino, die Taufe Konstantins von P. da Cortona, eine Madonna von Carlo Dolce, Christus im Garten und eine Bacchantin von Rubens, den Christus von Coxis, Alexander von P. Veronese, die Spieler von Rombouts, mehrere Rutharts, schöne Gemälde von Cl. Melan, Craesbeke, Hoet, v. Dulden (NB. Van Thulden), Moucheron, Rykaert, Weenix, Segers, Leux, Harings, Tempesta; in allem nicht ganz 300.«

G. H. kommt nun auf die Vermehrung der Galerie unter dem damals regierenden Fürsten [Johann Josef, geb. 1760, gest. 1836] zu sprechen. Von 1805—1829 sei die Galerie um mehr als ein Drittel angewachsen, und der Fürst habe ungefähr 300.000 Gulden für Bilder ausgegeben »zu einer Zeit, wo so viel Schätze locker und feil, und bey der Concurrenz der Verkäufer auch wohlfeil wurden.«

»... Wir wollen bei unserer summarischen Behandlung unter der großen Menge bloß die vorzüglichsten Namen ausheben: Perugino, Raphael, Guido Reni, Vanni, N. Poussin, Proccacino, Penni, Romain, Valentin, Quellinus, Pynacker, Stopp, v. d. Helst, H. Roos, Courtois, v. d. Does, Backhuysen, Weenix, Huysum, Winants, v. d. Meer, Berghem, Loutherbourg, Verschouring, de Fries und so viele andere.«

»Das Lokale konnte unter solchen Umständen nicht mehr genügen, und der großartige Sinn des durchlauchtigen Besitzers wies diesen Schätzen im Jahre 1807 auch einen ebenso prächtigen, ihnen allein gewidmeten Wohnplatz, den Gartenpalast in der Roßau an ...« Dieser Palast sei von Marinelli [recte Martinelli] »im edlen Styl« unter Johann Adam erbaut worden. Nun folgt eine lange Wanderung durch die Galerie, ohne daß dabei für unsere Zwecke viel abfallen würde. Nur die Stelle zur Erwerbung des Hethuysenbildnisses ist von großem Gewicht (siehe weiter unten).

1832. Ein Abschnitt in Fr. von Sickingen: »Darstellung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien.«

1833. Zu beachten ein Artikel in L. Schorns »Kunstblatt« (Nr. 48 f.). Die Galerie enthielt damals 1648 Gemälde, von denen 800 durch den damaligen Besitzer, den Fürsten, angekauft worden seien. Diese wurden alle auf den Rahmen mit der Chiffre JL. versehen. Die Beurteilung der einzelnen Bilder ist unkritisch. Zum sogenannten Perugino ein Hinweis auf die Herkunft aus Bologna. Erwähnt wird die Beschädigung vieler abgehängter Bilder durch die Überschwemmung »vor etlichen Jahren«. Jedenfalls ist die Überschwemmung von 1830 gemeint.

1834. Duchaisne aîné: »Voyage d'un iconophile« (S. 123 ff.). Ganz allgemeine, unwesentliche, übrigens nicht richtige Angaben.

Ganz und gar nichts Neues ist zu finden bei Schmidl (»Wien, wie es ist«, 2. Aufl.), bei Tschischka (»Kunst nnd Altertum in Wien«), Louis Viardot (»Les musées d'Allemagne et de Russie«), bei Realis (»Curiositäten und Memorabilienlexikon von

Wien«), auch nicht bei A. Ritter von Perger (in den »Österr. Blättern für Literatur und Kunst« 1853, und in »Kunstschätze Wiens« 1854). Auch in den zahlreichen Handbüchern, die später erschienen sind, Waagens bekanntes Buch mit eingeschlossen, wird eine weitere Klärung der Galeriegeschichte vergebens gesucht.

1858 kam Jakob von Falke nach Wien, der bald mit der Prüfung der Galerie beauftragt wurde. Er hatte sie im Verein mit dem »hochbetagten Galeriedirektor Dallinger« (NB. Es ist der jüngere Dallinger gemeint) und dem Maler Amerling vorzunehmen (J. v. Falke: »Lebenserinnerungen« 1897, S. 166f.).

Nicht ohne Bedeutung war die Katalogisierung der Wiener Galerie durch Jakob von Falke. Im Jahre der Wiener Weltausstellung 1873 gab Falke heraus einen »Katalog der fürstlich Liechtensteinischen Bildergalerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien«, 8⁰, Wien, Verlag von Miethke & Wawra. 1451 Nummern werden kurz beschrieben. (Hiezu »Mitteilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie« IV, S. 410 und Lützows »Kunstchronik« VIII, S. 588 f.).

Eine zweite umgearbeitete Auflage erschien 1885 mit demselben Titel, jedoch im »Verlag der fürstlichen Galerie«. Seit 1873 hatte eine starke Ausmusterung stattgefunden, und die zweite Auflage des Kataloges beschreibt nur 839 Nummern. An mehreren taktlosen Angriffen, die sich an die Umgestaltung der Galerie vor der neuen Katalogisierung knüpften, gehe ich diesmal vorüber.

Auf die Geschichte der Galerie nahm auch Rücksicht W. Bode in den »Graphischen Künsten«, Jahr XI, Heft IV, S. 1ff.

Eine knappe Zusammenfassung wird durch »W.« geboten im »Monatsblatt des wissenschaftlichen Klub in Wien« (XXIII. Jahr, Nr. 2 vom 20. November 1901).

Weitere Materialien würden sich ergeben aus dem Studium der Herkünfte für alle einzelnen Bilder. Einige Versuche dieser Art sind in meinen älteren Arbeiten zu finden, z. B. eine begründete Vermutung zur Herkunft des kleinen Erasmus Quellinus aus der Stallburggalerie. (Vgl. Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I, S. 153.) Dazu sei an die Beziehungen der fürstlichen Familie zum Kaiserhause erinnert. Sie waren, wenngleich nicht jederzeit ungetrübt, freundlich und dauernd genug, um den Übergang eines Bildes aus kaiserlichem Besitz in die fürstliche Galerie wahrscheinlich zu machen. Unter anderem erinnere ich daran, daß Josef Wenzel seinen Botschafterposten in Paris in vornehmster Weise ausgefüllt, daß er die Schlacht bei Piacenza 1746 glänzend gewonnen hatte und noch weiterhin in seiner militärischen Laufbahn sich viele Verdienste um Österreich erworben hat. 1765 erhielt er das Großkreuz des Stefansordens. Zahlreiche Ehrungen und Beweise von Zuneigung und Vertrauen seitens der Kaiserin Maria Theresia und des Mitberaters und Mitregenten Josef sind bekannt. Endlich weiß man aus einem Brief der Kaiserin aus dem Jahre 1753 an den Fürsten um Geschenke Josef Wenzels, die der Kaiserin große Freude bereitet haben.*) Darf es einen dann Wunder nehmen, ein Gemälde aus kaiserlichem Besitz in der fürstlichen Galerie wiederzufinden?

Schließlich seien noch einige Stichproben von Herkunftsnachweisen einiger Bilder in der fürstlichen Galerie mitgeteilt. Ich greife die Deciusreihe heraus und das Heythuysen-Bildnis.

Wann ist das Heythuysen-Bildnis von Frans Hals in die Liechtenstein-Galerie gelangt?

Die Nachforschungen über die Provenienz eines der bedeutendsten Gemälde, eines der besten Bildnisse in der Galerie, ja eines der besten, die man überhaupt kennt, sind besonders durch den Umstand erschwert,

*) Falke III, S. 161 ff., besonders S. 206 ff. und 212 ff. — 1770 war das Liechtensteinsche Gartenpalais in der Roßau der Schauplatz von Festlichkeiten, die anläßlich der Vermählung Maria Antoinettens mit dem Dauphin abgehalten wurden. (Hiezu: Wienerisches Diarium vom 28. April 1770.)

daß es nicht mit derselben Benennung in die Galerie gelangt ist, die es später führte, nicht als Frans Hals, sondern als Bartolomeus van der Helst. Auch der Name des Dargestellten dürfte vergessen gewesen sein. In der Iconographia Batava von E. W. Moes heißt es, das Bild sei 1869 angekauft worden (S. 421). Als ich vor etlichen Jahren vom Autor dieser Ikonographie um die Herkunft befragt wurde, konnte ich noch keine bestimmte Auskunft geben, so daß er auf eigene Vermutungen angewiesen war. Indes ist das Bild schon vor 1869 bei Waagen und Burger (als Hals) erwähnt, und noch weiter zurück, 1843, ist das Heythuysen-Bildnis von Robert Theer in Wien auf Stein gezeichnet worden mit folgender Bemerkung: »Das Originalgemälde befindet sich in der Gemäldegalerie Sr. Durchlaucht des Herrn Fürsten Alois Liechtenstein.« Das Bild wurde damals für einen B. van der Helst angesehen. Demnach folgende Angabe auf der Lithographie: »Barth. v. d. Helst pinx.« Die Entstehungszeit des Blattes, der Lithograph und der Ort sind genannt: »Robert Theer lith. Wien 1843.«

Der Ankauf geschah aber noch früher, und zwar entweder zu Anfang des Jahres 1829, oder kurz vorher. In dem langen, weiter oben angeführten Artikel von G. H. zur Geschichte der Galerie von 1829 steht folgendes:

»In neuester Zeit ist noch ein bedeutendes Bildnis von van der Helst zugewachsen, ein Mann im schwarzen Kleid, der sich mit der Rechten auf seinen abgegürteten Degen stützt.« (Hormayrs Archiv 1829, S. 304, Nummer vom 1. Juni.)

Aus welchem Besitz der Heythuysen zu Liechtenstein gekommen ist, bleibt noch zu ermitteln, aber etwa 29 Jahre vor der Erwerbung war das Bild in Haarlem versteigert und um 51 holländische Gulden verschleudert worden. Dies ist zu entnehmen aus einer Anmerkung, die W. Burger in der Gazette des beaux arts von 1868 (I, S. 431) veröffentlichte, ganz ohne zu ahnen, daß es sich klärlich um das Bild der Galerie Liechtenstein handelt. Burger teilt die französische Übersetzung der holländischen Beschreibung aus dem Haarlemer Auktionskatalog mit. Es ist die Versteigerung vom 8. April 1800 aus dem Besitz der Witwe Oosten de Bruyn zu Haarlem. Die Nr. 13 wird folgendermaßen beschrieben:

»Dans un jardin ou cour (hof) est debout W. van Heythuizen, figure entière de grandeur naturelle, une main posée sur son épée, l'autre main sur la hanche. Magistralement peint par Frans Hals. Haut. 7 pieds 5 pouces $1/_2$, Larg. 5 p. $1/_2$.« Diese Beschreibung paßt nur zu dem Heythuysen-Bildnis der Galerie Liechtenstein und zu keinem anderen Halsschen Porträt derselben Persönlichkeit, wie deren einige bekannt sind (in der Brüsseler Galerie, in der Sammlung James Rothschild zu Paris und bei Hutchinson in Chicago, früher in der Kollektion Double).

Die Benennung als Hals war seit 1800 vergessen worden B. van der Helst wurde vorgeschoben. Dann, erst spät kamen Waagen und Burger wieder auf Franz Hals (Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler von Wien I, 1866, S. 271, und Burger in »Gazette des beaux arts« 1868, I, S. 441). Waagen nennt das Bild, das er übrigens noch nicht als Heythuysens Porträt erkannt hat, »eines der schönsten Werke des geistreichen Porträtmalers Frans Hals«. Auch Burger hat den Dargestellten noch nicht als Heythuysen erkannt, doch wird das Prachtstück unter den Werken des Frans Hals als »un des plus beaux portraits et des plus importants« bezeichnet. In Bode: »Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei« (S. 64, 89) kommt es schon als Heythuysen-Bildnis vor. Es gilt »wohl« als »das Meisterwerk unter den Einzelbildnissen des Künstlers«. Nebstbei bemerkt, wird es von Burger und Bode um 1630 angesetzt. Gerald S. Davies wählte den Heythuysen der Liechtenstein-Galerie als Titelbild für seinen »Frans Hals«.

Zur Herkunft der Deciusreihe von Rubens und Van Dyck.

Für die weitberühmte Reihe von Bildern, die Szenen aus der Geschichte des

Decius Mus darstellen, müssen zwei Künstlernamen genannt werden, der des Rubens und der des Van Dyck.*)

Ja, kann denn ein Rubenssches Bild von einem Anderen, von Van Dyck zum Beispiel, geschaffen sein? So fragt wohl Mancher, der das Herkommen im Atelier des Rubens nicht beachtet und die Entstehungsgeschichte der Deciusreihe nicht verfolgt hat. Es bleibt aber doch richtig, daß diese Bilder ebenso von Rubens wie von Van Dyck geschaffen sind, und zwar läßt sich der Anteil eines Jeden ziemlich genau, wenn auch nicht Strich für Strich sondern. Gegen 1618 hatte Rubens für eine Genueser Firma, namens Pallavicini, Entwürfe zu Tapisserien zu machen**).

Das sind vielleicht Entwürfe für die Deciusreihe gewesen. Denn bald darauf erwähnt Rubens in einem Briefe an Sir Dudley Carleton: »Mio cartone della storia di Decius Mus Console Romano«, das ist »meinen Karton von der Geschichte des römischen Konsuls Decius Mus«. Vermutlich hatte Carleton Lust gezeigt, sich dieselbe Reihe wie der Genueser Handelsherr in Wandbehängen ausführen zu lassen. Denn Rubens schreibt davon, daß er ihm, nämlich dem Sir Dudley Carleton, die Maße des erwähnten Kartons verschaffen wolle. War das wohl das erste Stück der Reihe, das damals allein erst fertig war? Fast scheint es so, sonst hätte Rubens nicht deutlichst die Einzahl gebraucht. Gar nicht fraglich ist es übrigens, daß dieser eine Karton mit der ganzen Reihe zusammenhängt, die durch Ausführung in Tapisserie, durch alte Stiche und durch die Gemälde der Liechtenstein-Galerie weltbekannt ist. Die Ausführung der großen Vorlagen für die Wandbehänge erforderte viel Zeit und Mühe, und Rubens zog, mit Aufträgen überhäuft, fremde Beihilfe heran. In Briefen aus jener Zeit spricht er oft selbst davon, daß diese und jene seiner Bilder oder Wiederholungen von solchen durch seine Schüler ausgeführt und von ihm fertiggestellt worden sind. Der Gedanke und die Komposition stammten vom Meister, der gewiß auch die Fertigstellung leitete, sie aber nicht immer selbst vollführte. So war es mit den Deckenbildern für die Jesuitenkirche zu Antwerpen, an denen Van Dyck einen urkundlich beglaubigten Anteil hatte, so war es mit den Bildern als Vorlage zu den Tapisserien, die 1618 hergestellt werden sollten. Rubens schuf die Skizzen, deren mehrere sich erhalten haben, ein Schüler, in diesem Falle war es Van Dyck allein, malte die großen Bilder, an denen der Meister vermutlich noch dies und das verbesserte oder vollendete. Der Anteil des Van Dyck an der Deciusreihe ist durch gute Nachrichten beglaubigt. Bellori, dessen »Vite de pittori, scultori et architetti moderni« schon 1672 gedruckt waren, erzählt von dieser Suite, daß Rubens deren Ausführung dem Van Dick anvertraut habe und daß die Entlohnung des Schülers und Mitarbeiters eine glänzende gewesen sei. Wir haben aber noch andere Belege für die Behauptung von der Ausführung durch Van Dyck. Wie Van den Branden*) gefunden hat, wird die fragliche Bilderreihe 1661 einfach als Werk des Van Dyck bezeichnet. Damals besaß der Kaufmann J. B. Van Eyck zu Antwerpen ein Stück aus der Suite. Fünf weitere große Bilder wurden damals von diesem J. B. Van Eyck, einem J. C. De Witte und vom berühmten Maler Gonzales Coques um 400 flandrische Pfunde angekauft. 1682 waren die Bilder noch im Besitz des Coques und J. B. Van Eyck, und man nannte sie die Deciusbilder des

*) Mit Benützung meines Artikels in der »Neuen Freien Presse« vom 16. Februar 1903.

**) Vgl. die Briefe des Rubens vom 12. und 26. Mai 1618 an Sir Dudley Carleton. Diese interessanten Schriftstücke sind teils im Urtexte, teils in Übersetzung mitgeteilt bei Carpenter: »Mémoires et documents inédits sur Ant. v. Dyck, P. P. Rubens« (Übersetzung von L. Hymans), bei Rosenberg: »Rubens-Briefe«, bei Sainsbury: »Original unpublished papers«. Am wichtigsten aber ist die neue großartige Veröffentlichung eines »Codex diplomaticus Rubenianus« durch M. Rooses und Ruelens. Die erwähnten Briefe stehen im II. Bande von 1898.

*) Geschiedenis der Antwerpschen Schilderschool. — Vgl. zur Deciusreihe auch John Smith: »A catalogue raisonné« II (1830), S. 99 bis 105 und den Nachtrag in IX, S. 283 f.

Van Dyck, nach Skizzen des Rubens gefertigt. Nach dem Tode des Malers Coques 1684 blieben sie dem Verwandten J. B. Van Eyck als vermutlich alleiniges Eigentum. Van den Branden teilt auch mit, daß sie noch nach dem Tode dieses Van Eyck 1692 in dessen Hause vorhanden waren und erwähnt wurden als sechs Gemälde, komponiert durch Herrn Rubens, gemalt durch Herrn Van Dyck und darstellend die Geschichte vom »Keyser Decius«, und zwar, wenn ich die kurzen Titel der Bilder richtig deute, die Kundmachung des Traumes, die Opferschau, die Heimsendung der Lictoren, Schlacht und Tod, das Leichenbegängnis und eine Trophäe. Danach zu urteilen, wie man heute die ganze Reihe überblickt, fehlte in J. B. Van Eycks Besitz das große Bild mit der »Todtenweihe« und die »Roma«. Als eine weitere Stütze für die bisherigen Angaben kann uns auch eine Nachricht aus dem Jahre 1687 dienen. Damals sah der schwedische Baumeister Tessin die Deciusbilder bei Van Eyck in Antwerpen, und zwar als Werke des Van Dyck nach der Komposition des Rubens hergestellt.*) Es waren große Gemälde, von deren Nachbildung in Tapisserie er Kenntnis hatte. Die Sache wird immer klarer, und die Wahrscheinlichkeit drängt sich uns auf, daß es sich bei diesen Deciusbildern in Antwerpen um dieselben Stücke handelt, die etwa 70 Jahre später im Besitz der Fürsten Liechtenstein nachweisbar sind. Freilich fehlen seit 1692 jahrzehntelang urkundliche Angaben. Auf eine etwas unsichere Überlieferung ist man angewiesen, die in der Zeit von 1805 auf 1806 und dann wieder 1808 im Druck festgehalten worden ist, und zwar durch Bertuch in seinen »Bemerkungen auf einer Reise von Thüringen nach Wien« und durch F. X. Burtin in seinem Traité Théorique et pratique. Burtins Bemerkungen, obwohl erst 1808 veröffentlicht, sind übrigens vermutlich 1792 oder bald danach notiert worden. Sie besagen, die Deciusreihe, die übrigens damals als Werk des Rubens allein galt, stamme aus dem Hôtel de Clèves in Brüssel. Dort hätte sie schon Fürst Johann Adam um 72.000 fl. (»florins de change«) erworben. Bertuch erzählt: »Diese Reihe von Darstellungen aus der Geschichte des Decius wurde, wie ich höre, aus der Verlassenschaft eines Herzogs von Cleve für 80.000 fl. gekauft.« Diese Überlieferung, die auch in das große Rubensbuch von Max Rooses Aufnahme gefunden hat, ist vorläufig noch nicht durch Urkunden sichergestellt. Es wäre ja möglich, daß die Reihe bald nach dem Tode des Kaufmannes J. B. Van Eyck aus Antwerpen nach Brüssel gekommen und von dort aus an den Fürsten Hans Adam verkauft worden wäre. Gewiß war die Suite in einzelnen Stücken oder im Ganzen schon 1757 in Wien, da sich damals Adam Bartsch mit der Nachbildung der »Leichenfeier« des Decius abgab. Der Fantische Katalog von 1667 kennt schon die ganze Reihe mit sechs großen Gemälden und zwei Nebenbildern, und zwar der »Trophäe« und der »Roma«. Vollständig beisammen sind die Bilder auch im Lucchini-Dallingerschen Katalog von 1780, und seither ist diese Bilderfolge von so unzähligen Büchern und Heften als Bestandteil der Galerie Liechtenstein erwähnt worden, daß man an ihrer seither beständigen Anwesenheit in Wien nicht zweifeln kann. Die Wanderung vom Stadtpalais in die Roßau dürfte mit der ganzen Galerie 1806 auf 1807 geschehen sein. Die Deciusreihe bildet seit langem eine Hauptzierde der Galerie und in neuester Zeit zugleich einen wichtigen Zielpunkt für Studien über die künstlerische Entwicklung des jungen Van Dyck, der sich mit beispielloser Geschicklichkeit die Art seines Meisters angeeignet hatte. Die ganze Reihe sieht ja wirklich ganz Rubens ähnlich, was freilich mit der unzweifelhaft von Rubens stammenden Erfindung und vielleicht mit gewissen künstlerischen Schlußpunkten zusammenhängt, die wohl der ältere reife Künstler da und dort besonders in den hohen Lichtern und kräftigen Schatten eigenhändig hingesetzt

*) Diesen Nachweis verdankt man G. Upmark, der ihn im 18. Bande von »Oud Holland« veröffentlicht hat.

haben dürfte. Auch manche farbige Reflexe erinnern an Rubens.

Die Rubenssche Komposition weist ganz und gar auf Italien, auf Rom des Besonderen. Als der Meister die Skizzen entwarf, hat er sich ohne Zweifel an den Studien aus seiner italienischen Zeit wieder erfreut, begeistert. Manches erinnert an die Krieger aus dem Gefolge des Theodosius auf dem bekannten Bilde der Wiener Galerie. Auch dieses atmet italienischen Geist und ist vielleicht im Süden begonnen oder gar ausgeführt. Noch fester erscheint uns das Band, das die Deciusreihe mit Italien verbindet, wenn wir mit W. Bode*) beachten, daß im Schlachtbilde Anlehnungen an Lionardos Reiterschlacht vorkommen, an einen Karton, aus dem Rubens eine Gruppe nachgezeichnet hatte, als er in Italien Studien machte. Die dargestellten Vorgänge sind aus der römischen Geschichte des Titus Livius genommen, wie das durch Goeler van Ravensburg**) längst dargelegt ist. Einige ältere Angaben sind in der Deutung des ersten Bildes etwas unsicher, und Goeler van Ravensburg hat Gelegenheit, für die Benennung »Decius teilt den Legaten und Tribunen seinen Traum mit« einzutreten. Man muß sich an den Krieg zwischen Römern und Latinern erinnern, um den Zusammenhang der Bilderreihe aufzufassen. Der erwähnte Traum des Decius bezog sich auf eine Weissagung, daß jenes Heer siegen würde, dessen Konsul falle. Auch Konsul Manlius hatte denselben Traum. Man befragte nun die Opferbeschauer. Diese Szene ist im zweiten Bilde dargestellt. Während der Schlacht, als die römischen Reihen zu wanken beginnen, weiht sich Decius dem Tode, um seinem Heere den Sieg zu sichern (drittes Bild). Er entsendet dann die Lictoren (viertes Bild) und findet im Getümmel der Schlacht den Heldentod (fünftes Bild). Eine großartige Leichenfeier schließt die Reihe der großen Breitbilder ab, an die sich noch zwei schmälere Stücke, eine triumphierende Roma und eine Trophäe anschließen. Goeler van Ravensburg macht noch darauf aufmerksam, daß die Rubensschen kräftigen Gestalten hier nach dem Vorbilde römischer Skulpturen, besonders der Reliefs geschaffen sind, womit er gewiß Recht behalten wird. Rooses erinnert noch des Besonderen an die Studien des Rubens vor den Säulen des Trajan und Marc Aurel.

*) Im Jahrg. XI der »Graphischen Künste«.
**) Goeler van Ravensburg: Rubens und die Antike.

Noch sind grundsätzliche Fragen zu erörtern. Handelt es sich bei der Deciusreihe in der Liechtenstein-Galerie wirklich um Vorlagen für Tapisserien, oder haben wir es mit Galeriebildern in eigentlichem Sinne zu tun? Schon Falkes Kataloge (von 1873 und 1885) weisen darauf hin, daß sich die Linkshändigkeit vieler Figuren aus der Bestimmung der Bilder erkläre. Als Wandteppiche ausgeführt, zeigten die Darstellungen dann auf der Schönseite das richtige Rechts und Links. So findet man es auch bei anderen Vorlagen für Tapisserien. Überdies sind heute schon genug wirkliche Wandbehänge mit Darstellungen der Deciusreihe bekannt, um die aufgeworfene Frage mit Bestimmtheit beantworten zu können. Gewiß haben wir es mit Vorlagenkartons für Wandbehänge zu tun. Derlei Tapisserien finden sich im Besitze des jetzt regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein selbst. Eine interessante Reihe, die hieher gehört, war aus kaiserlich österreichischem Besitze 1882 in Wien ausgestellt. Später, 1890, lernte man mehrere Stücke als fürstlich Schwarzenbergsches Eigentum kennen, als sie im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgestellt waren. Noch weitere Tapisserien zur Deciusreihe werden erwähnt in königlich spanischem Besitze, in dem des Domkapitels von St. Stephan in Wien, ferner beim Fürsten Auersperg und beim Prinzen Albert von Solms-Braunfels. Die Literatur über Arrazzi und Gobelins hat sich gelegentlich mit diesen kostbaren Zierstücken befaßt, auf denen unter anderen die Namen Jan Raes, J. v. Leefdael und Geerart van der Streeken vorkommen. Viele weisen im Rande auch die bekannte Brüsseler Marke auf: die zwei B mit dem Schildchen dazwischen.

Neues zur Speck-Sternburgschen Gemäldesammlung.

Von Theodor Distel.

»Die Nennung der Sammlungen, in welchen sich Stücke früher befanden, ist eine Art von Ahnentafel.«
(Böttiger: »Art. Not.-Bl.«, 1827, Nr. 8.)

Die in Band 193 der Gegenbriefe Karl August Böttigers auf der k. s. Bibliothek zu Dresden enthaltenen Schreiben Maximilians von Speck, seit 1829 k. bad. Freiherrn von Sternburg, aus den Jahren 1822 bis 1833, bieten Abweichungen und Sonstiges zu den vorliegenden Verzeichnissen (1827 [Paris],*) »1837« und 1889) der teilweise schon 1824**) im Rittergute Ltüzschena bei Leipzig geborgenen Kunstschätze***) deren genannten Begründers dar.

Vor Katalog I fällt die Veräußerung (um 3400 M.) der aus der gräflich Friesschen Sammlung zu Wien erworbenen »Ruhe in Ägypten« von Parmegianino an Thomas Lawrence zu London. Der Briefschreiber ist »betrübt«, dieses »kleine, nur halb vollendete, mit vielen Fehlern, selbst grob verzeichnete«, doch, des »Geistes und der Inschrift des Meisters« wegen, ihm »unschätzbare« Bild nicht mehr sein zu nennen.†)

Nach Katalog I wurde Raphaels »Johanna von Aragonien« erworben.††) »Dieses ausgezeichnete schöne Bild, welches die Aufmerksamkeit eines jeden Kunstkenners und Kunstfreundes verdient, ist unbezweifelt von Raphael; und selbst der Herr Hofrat Hirt, welcher oft ganz verschieden gegen andere über Kunstwerke und deren Meister urtheilt, würde meiner Meinung beitreten, wenn er dieses Bild sähe und mit der schönen Madonna des heiligen Sixtus vergliche.

In den ‚Artistischen Notizen-Blättern', Nrr. 8 und 9 (auch Nrr. 5 und 7), Jahrgang 1826, ist viel über diese Johanna von Herrn Hofrat Hirt und Herrn von Quandt gesagt worden. Dieses hat mich veranlaßt, selbst einige Bemerkungen über diesen Gegenstand aufzusetzen, welche ich Ihnen am Fuße dieses mitteile.*)

Als der berühmte Gemäldekenner Denon von Paris in den Jahren 1809 oder 1810 in Wien dieses Bild zum ersten Male sah, so äußerte er: ‚Es ist gut, daß dieses Bild nicht in Paris ist', indem er solches bei weitem der Johanna im Musée royal vorzog und nur in jenem den Pinsel des Raphael erkannte, wie auch alle reisende Künstler, welche aus Italien kommen und das in der Galleria Doria zu Rom gesehen hatten.

Ich zähle dieses Bild zu den schönsten in meiner Sammlung und bin Willens, es durch meine Frau**) lithographieren zu lassen, da wir in Leipzig keinen Künstler haben, dem ich es mit einiger Zuversicht übergeben könnte. Es nach München zu schicken, will ich nicht, und in Paris, wo der talentvolle Gravedon ganz für diese Arbeit geeignet wäre, ist es jetzt zu unruhig.«

In demselben Jahre bemerkt er***) noch: »Meine Johanna von Arragon werden Sie wohl . . . besucht haben? Ich wünschte wohl, das Urteil des dortigen Kunstpublikums zu erfahren. Sollte ihre Unschuld nicht angefochten werden? Sollte man ihre Geburt aus Raphaels Schoß nicht bezweifeln, so schön sie auch ist?†) Ausgezeichnet und von

*) Brief, de dato Leipzig, 25. Oktober 1824: unternommen, »um auch hierin Ihren früher geäußerten Wunsch zu erfüllen. Auch habe ich mich entschlossen, in Wien eine Sammlung von neueren und noch lebenden Künstlern anzukaufen, indem von Rom usw. so manches schöne Bild kommt, welches Kunstwert hat und durch dessen Ankauf der Künstler Aufmunterung und Belohnung verdient.«

**) Br., d. d. Wien, 12. August 1824: »wegen Mangel an Platz« im Hause zu Leipzig.

***) Man vergleiche: »Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen« X. und XI. (1904/05).

†) Br., d. d. Leipzig, 25. Oktober und 16. Dezember 1824, i. Verb. m. Br., d. d. Wien, 12. August j. Js.

††) Br., d. d. Leipzig, 26. September 1831, man vgl. zu Katalog II auch Katalog III.

*) Dieselben haben angelegen und sind nicht zu ermitteln gewesen.

**) Charlotte, geb. Haenel von Cronenthall, ist durch Louis Zöllner in Dresden hierin vertreten worden.

***) Br., d. d. Leipzig, 21. Dezember.

†) »Sieben Johannen begehren den Preis.« (Böttiger.)

hohem Wert bleibt sie doch immer, sollte man auch ihr Diplom von Raphaels Hand nicht auffinden können, so würde sich doch dieser große Meister, käme er ins Leben zurück, gern als Vater dazu bekennen.«

Die »Abnahme vom Kreuze«, von einem unbekannten »altdeutschen« Meister (von Fürst Khevenhüller, I, Nr. 56), »ein unvergleichliches Bild, in Rücksicht der Composition, des großen Stils und schönen Colorits, sowie des Ausdrucks«, wird nur noch in dem Briefe aus Wien erwähnt. Hemmlings »Heimsuchung Mariä« aus der fürstlich Reußschen oder fürstlich Zinsendorfschen (sic!) Galerie (I, 37) ist ebenfalls nicht weiter nachzuweisen und der Murillo (I, 71) war damals noch nicht angezweifelt.

Aus den vorher alternativ genannten, nicht aus etwa anderen Sammlungen stammen auch die Werke von Barozio (I, 2), Dürer (I, 21), van der Helst (1, 89), Heemskerck (I, 10, i. Verb. m. III, S. 25), Mieris (I, 137), Netscher (I, 97), Vermeer (I, 142) und Wohlgemut (I, 58).*)

Die zwei, vom von Canikoff herrührenden Stücke Trevisianis und Potters (II, 164 und 165) habe ich bereits in der »Kunstchronik« (N. F. XVI. — 1904/05 —, Sp. 430) erwähnt, hier sei gleich mit bemerkt, daß aus der Campeschen Sammlung von Quandt »das schöne Gemälde von Ph. Lippi, der Kurfürst von Hessen-Kassel das Altarblatt —« (zu zirka 980 ϑ) gekauft hat und Mieris »Konversation« (zirka 1050 ϑ), sowie Wouermanns Reitergefecht (1600 ϑ) nach England gelangt sind.**)

*) A. Br., d. d. Wien.

**) Br., d. d. Leipzig, 11. Oktober 1827.

Notizen.

Über den Streit um die Autorschaft der Madonna Rucellai in Santa Maria Novella zu Florenz äußert sich Alessandro Chiappelli im »L'Arte« (1907, Heft 1).

Zwei Cassone-Bilder von Piero di Cosimo im Metropolitan-Museum zu New York besprochen im Februarheft des »Burlington Magazine« (Februar 1907).

Zu Michelangelo Georg Gronau im Jahrbuch der kgl. pr. Kunstsammlungen, Bd. XVII, Beiheft. Artikel: »Die Kunstbestrebungen der Herzoge von Urbino.«

»Hans Lützelburger and the Master N H«. Artikel von Campell Dodgson in »The Magazine of art«, Februar 1907.

Über ein dem Ambrogio de Predis zugeschriebenes Bildnis in der Sammlung des Earl of Roden schreibt Edith Hewett im Februarheft 1907 des »Burlington Magazine«.

Über eine monogrammierte, mit 1580 datierte Miniatur von John Bettes vgl. »The Art Journal« 1907, S. 8.

»Goya als Graphiker.« Artikel von Valerian von Loga in »Der Tag« 18. April, 1907.

Zu Anders Zorn, Februarheft der »Gazette des beaux arts« 1907.

John S. Sargents Bild der Miss Ellen Terry als Lady Macbeth (in der Tate Gallery) abgebildet im Märzheft von »The Art Journal« 1907.

Gerhard Munthe. Stück eines dekorativen Frieses. Abgebildet in »L'art et les artistes«, Februar 1907.

Vor einiger Zeit wurden in London bei der Versteigerung der Wilford Lawsonschen Sammlung ungeheure Preise für Mezzotintoblätter nach J. Reynolds bezahlt. Stiche, die zu ihrer Zeit ungefähr 10 Shilling gekostet hatten, gingen auf mehrere hundert Pfund. Greens: Louisa Lady Manners nach dem Original, das jetzt in Lord Jveaghs Sammlung hängt, sogar 670 £. (»The Daily News«, 13. März 1907.)

Von alter Porträtminiatur handelt ein Artikel von Dudley Heath in »The Art Journal«, Jänner 1907.

Über altfranzösische Bildnisse schreibt F. Courboin in »Art et Décoration«, April 1907.

Das Bildnis der Schriftstellerin Marie v. Ebner-Eschenbach, gemalt von Marie Müller, abgebildet in »Der Kunstwart« XX. Bd., Heft 13 (April 1907).

Bemerkungen zu Marc-Anton Michiels Notizia d'opere di disegno.

Von

Th. v. Frimmel.

Den Lesern der Blätter für Gemäldekunde wird im folgenden Abschnitt eine Reihe von Anmerkungen zu Michiels Notizia d'opere di disegno geboten. Diese Anmerkungen beziehen sich nur auf Gemälde und Maler. Um jedoch die einzelnen Stellen nicht aus dem Zusammenhang zu reißen, schicke ich den vollständigen Text voraus, der nach der Urschrift in der Marcus-Bibliothek zu Venedig*) genau kopiert ist und der in Vergleichung mit den älteren Ausgaben einige, wenn auch kleine, doch nicht ganz unwesentliche Ergänzungen bietet. Die erste Ausgabe, reichlich mit Anmerkungen versehen, wurde 1800 durch den Abbate Jacopo Morelli veranstaltet.**) Der Kommentar erscheint in der zweiten Ausgabe,***) die 1884 von Frizzoni bearbeitet wurde, bedeutungsvoll ausgebaut, indem Frizzoni den alten Bemerkungen Morellis neue Beobachtungen und Funde beifügte. Die Übertragung ins Deutsche, die mit der Jahreszahl 1888 in Wien erschienen ist†), blieb bisher ohne Noten. Nur in den Vorbemerkungen sind einige Beiträge zum Kommentar angedeutet. Ich darf sie nicht kritisieren, da ich sie selbst bearbeitet habe, deute aber an, daß die genaue Wiedergabe des Textes Beifall gefunden hat. Eine englische Ausgabe von Paolo Mussi und G. C. Williamson††) behielt zwar die Ungenauigkeiten der älteren Lesungen bei, fügte jedoch zu den Noten Frizzonis einige kleine Neuigkeiten hinzu, ohne sich dabei übrigens um die Literatur, die von der Sache handelt, irgendwie zu bekümmern. Ein groß angelegter Kommentar für das Ganze fehlt. Die heute veröffentlichten Anmerkungen bieten nun allerdings gewiß auch noch keinen abschließenden Kommentar, dies ist auch damit gar nicht beabsichtigt, sondern sie fassen in knappester Form zusammen, was sich jetzt zum Verständnis der Gemälde sagen läßt, die bei Marc-Anton Michiel erwähnt oder beschrieben sind. Der aufmerksame Leser wird übrigens finden, daß dabei nicht nur zusammengetragen, sondern auch geforscht und neues gefunden wurde.

Bezüglich der Person Michiels und der Wiedergabe des Textes muß ich auf das verweisen, was im Vorwort zu Frizzonis und in der Einleitung zur Wiener Ausgabe schon gedruckt steht. Michiel hat um 1525 teils nach eigenem Schauen und Erinnern, teils nach fremden Angaben (in bezug auf Paduanische Maler waren ihm ein Campagnola und A. Riccio Gewährsmänner) für mehrere oberitalienische Städte Notizen über Gebäude, Skulpturen, Wandmalereien, Staffeleibilder, Zeichnungen, Miniaturen, Stiche, Tapisserien, Münzen, Medaillen, Gefäße verschiedenster Art zusammengetragen und zu ordnen begonnen. Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Notizen Michiels ist längst anerkannt. Nimmt doch der alte Kunstfreund eine Menge Dinge auf, die seither zu größter Berühmtheit gelangt sind. Es dürfte den Lesern dieser Blätter nicht unerwünscht sein, den vollständigen Text und geordnete Hinweise auf die Gemälde zu erhalten, die bei Michiel erwähnt sind. — Das Manuskript, dessen Abdruck nun folgt, hat einen alten Titel: »Pittorj e Pittur in diuersj luoghi« (»e« später beigefügt). Die Benennung Notizia d'opere di disegno stammt vom alten Abbate Morelli.

---

*) Signatur: Mss. Ital. Classe XI, Cod. LXVII (Ap. Zen. 346).

**) Morelli: »Notizia d'opere di disegno.« 1800, Bassano.

***) Sie erschien ebenfalls mit dem Titel: »Notizia d'opere di disegno« 1884 in Bologna bei N. Zanichelli.

†) Wien, Karl Graeser. I. Bd. der Neuen Folge: »Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik.«

††) London, George Bell and Sons, 1903.

Mpt. Fol. 2 recto.

In Padoa.*)

al santo.**)

Nella chiesa del Santo, sopra laltar maggiore le quattro***) figure di bronzo tutte tonde attorno la nostra donna, et la nostra donna. Et sotto le ditte figure nel scabello le due istoriette dauanti et le due da dietro pur di bronzo di bassorilievo. Et li quattro Evangelisti nelli cantoni†), dui dauanti et dui da driedo, di bronzo et di basso rileuo, ma mezze figure. Et da dietro l'altar sotto il scabello il Christo morto cun le altre figure a circo, et le due figure da man dextra, cun le altre due da man sinistra, pur di basso rileuo, ma di marmo, forono di mano di Donatello.

Li Angeli di marmo attorno il coro furono di man di....

Mpt. 2 verso.

Il choro di tarsia fo di mano di ††) Lorenzo et christophoro Canozzi da Lendenara fratelli, et parte, zoe le spalliere, di mano de Piero Antonio dall' Abà da Modena, zenero delli detti.

La sagrestia di tarsia fu di mano di Lorenzo et christophoro ditti.

Il Candelabro di bronzo, in mezzo il choro fo di mano di Andrea Rizzo Padoano-fatto da lui nel 1515,†††) ma la base mar, morea fu di mano di....

Li dui quadretti di bronzo di mezzo rilieuo di fuori del choro appresso l' entratta, che contengono listorie dil testamento vecchio, forono di mano dil ditto mastro Andrea Rizzo.

Li altri quadretti attorno il choro forono di mano dil Bellano.

Mpt. 3 r.

La statua equestre sopra la piazza dil Santo di bronzo di Gatta mellata fo di mano di Donatello.*)

El monumento del Trombetta a man mancha al' incontro del primo pillastro è inventione et architectura de Andrea Rizzo: la immagine iui de bronzo de mezzo rileuo del Trombetta è de man del ditto Rizzo: la sculptura di marmo iui è de man de....

La coronatione della nostra donna a fresco nel primo pillastro a man mancha intrando in chiesa, et sopra l' altar della nostra donna, fu di mano di Fra Philippo.

La prima capella a man destra intrando in chiesia instituida per Gatta mellata, fu dipinta da Jacopo da Montagnana Padoano, et da Piero Calzetta suo cugnato, Ma**) la palla iui fu de mano de Jacomo Bellino, Zuane e Gentil suoi figli, come apar per la sottoscriptione. Jui sono li sepulchri de Gatta mellata et de Zuane antonio suo fiol, che morse conduttier, e giovine.

La segonda capella a man dextra che è all' incontro della capella del Santo, intitolada a San Felice, ouero San Jacomo maggiore,***) fu dipinta da Jacomo Dauanzo Padoano, ouer Veronese, ouer come dicono alcuni, Bolognese,†) et da Altichiero Veronese; et fu nel 1376, come appar iui in un saxo: et par tutta d'una mano, et molto excellente. Anzi††) la parte a man manca entrando par di un altra mano, et men buona. Fu dedicata da Messer Bonifacio di Lupi da Parma caualier

*) Diese Überschrift, die sich in der Originalhandschrift auch auf den folgenden Seiten findet, ist von der Hand des Anonimo erst später links oben mit blasser Tinte hinzugefügt worden. Der Text selbst zeigt auf den ersten Seiten dunklere Tinte und sorgfältigere feine Schrift.

**) Die Überschrift: al santo wiederholt sich gleichfalls auf den folgenden Seiten.

***) Anm. »quattro« ist über das durchstrichene Wort »cinq« geschrieben.

†) Bei Morelli und Frizzoni: »Contorni«.

††) Anm. Von »di« bis zu Ende des Absatzes die weniger feine Schrift eines Nachtrages.

†††) Anm. Die Jahreszahl ist erst später in eine Lücke der ursprünglichen Niederschrift eingefügt.

*) Anm. Hier hört die feine, glatte Schrift auf und beginnen rauhere Züge.

**) Anm. Von »Ma« bis zu Ende des Absatzes spätere Einschaltung.

***) Anm. Die Worte von »ouero« bis »maggiore« sind unten nachgetragen, aber gleich bei der ersten Niederschrift. Nur das Wort »maggiore« ist später über das Durchstrichene »di loui« gesetzt.

†) Von »ouer« bis »Bolognese« später über der Zeile nachgetragen.

††) Von »Anzi« bis zum Schluß des Absatzes zwei spätere Nachträge.

et Marchese de Sorana, el qual è sepulto iui, e morse nel 1388.

Mpt. 3 v.

Nel capitolo la Passione a frescho fu di man de Giotto Fiorentino.

La figura a frescho in chiesia nel primo*) pillastro a man manca fu di mano de Jacomo Bellino. El S. Zuan Battista sopra el pillastro secondo a man manca fu di man di Lorenzo da Lendenara.

La capella di Loui de fuora de S. Zorzi sora el sagrado, fu dipinta da Jacomo Dauanzo Padoano et da Altichiero Veronese, come scriue el Campagnola. El Rizzo uole che solo Altichierio ui dipingesse. A man destra ui è l'istoria de Santa Lucia, a man mancha l'istoria de S. Jacomo.**) Fu fatta far da Messer Raimondo di Luppi da Parma marchese de Sorana e cauallier l'anno 1377.

La capella de S. Luca, compagno de S. Antonio nel Santo, dipinse Giusto de natione Fiorentino, come scriue el Campagnuola; ma Andrea Rizzo lo fa Padoano. Et dicono che questo instesso dipinse el baptisterio in Padoa. Et nondimeno iui si legge sopra la porta che ua nell'inclaustro, Opus Joannis et Antonii de Padua. Talchè essendo inuero una istesso maniera, più veramente se potra dire che questa capella sii de mano deli detti Giovanni et Antonio Padoani. L'anno 1382, come appar ivi in in un saxo, dedicata***) a San Jacomo e San Filippo, dei quali sono ivi dipinte le istorie, da M. Renier M. Conte e M. Manfredin de' Conti Padoani oriundi de Zenoa sotto M. Zoan antonio da Carrara l'anno 1382.

El S. Pietro a frescho nel primo pillastro a man manca fu di mano de Piero Calzetta Padoano cugnato de Jacomo da Montagnana.

El San Francesco nel terzo pillastro a man manca fu di mano de Matio dal Pozzo Padoano.

*) »primo« über der Zeile nachgetragen; ursprünglich hieß es »terzo«.

**) Von »Fu« bis »1377« reicht eine spätere Einschaltung.

***) Anm. Von »dedicata« bis zum Schluß des Absatzes reicht eine mit hellerer Tinte geschriebene Einschaltung.

La Santa Giustina nel pillastro segondo a man dextra fu di mano de Bartolomeo Montagna Vicentino.

El S. Paulo*) nel pillastro terzo*) a man dextra fu di mano de Agnolo Zotto Padoano ignobile pittore.

Mpt. 4 r.

Nella capella del Santo lo quadro marmoreo de releuo a man manca**) fu di mano di Antonio Minello Padoano.

Lo primo quadro a basso a man dextra de releuo fu di mano di Antonio Lombardo.

Lo segondo quadro fu di mano di***) Zuan Maria Padoano, finito da Paulo Stella Milanese 1529.

Lo terzo quadro fu de mano dil Tulio Lombardo.

Lo quarto quadro fu de mano del detto Tullio Lombardo.†)

La figura tutta tonda della S. Giustina, par al naturale, de marmo, fu di mano di Antonio Minello, sopra la cornice in alto.

La figura tutta tonda del S. Zuane che è posto sopra la cornice de marmo fu di man di Severo Rhau.

El S. Prosdocimo de marmo tutto tondo sopra la cornice fu di man de...

Le altre due figure iui sono de stuccho de man de...††)

Questa capella era dipinta, et la pittura per esser uechia, et caduta meza, fu ruinata, per refarla de sculpture de marmi. Dipinsela Stefano da Ferrara bon maestro a que'tempi. Auctore Riccio.

La palletta del Corpo de christo appresso l'arca fo di mano di Piero Calcetta Padoano.

*) Die Worte »Paulo« und »terzo« später nachgetragen.

**) Anm. Die Worte »a man manca« sind über den durchstrichenen Worten »sopra la cornice che guarda verso la chiesa« nachgetragen.

***) Anm. Nach »di« steht »Tulio lombardo«, was durchstrichen ist. Das Folgende bis 1529 ist über der Zeile nachgetragen.

†) Anm. Spätere Einschaltung von »lo quarto quadro« bis »Lombardo«.

††) Die zwei kleinen Abschnitte von »El S. Prosdocimo« bis »stuccho de man de ...« gehören einer späteren Eintragung an. Auch die folgenden drei Abschnitte bis »Pirgotele« sind Nachträge.

La Santa Giustina de marmo posta sopra la pilla a meza chiesa fu di mano de Pirgotele.

Mpt. 4 v.

Sopra la porta maistra della chiesa el S. Francesco et S. Bernardino inchinati, che tenghono el Jesus in mano furono de man del Mantegna, come apar per la sottoscriptione.

Nella scola del terzo ordine sopra el Sagrado del Santo.

Vi dipinsero il Montagna, Titiano...

Mpt. 5 r.

In casa de M. aluise cornaro. La loggia et li lati nella corte, de pietra de Nanto, de opera Dorica, fu architectura de Zuan Falconetto pittor Veronese, che fu discipulo de Mellozzo da Furlì.

Le figure nella ditta corte de piera de Nanto in li nichii, et le do uittorie sopra l'archo furono di mano de Zuan Padoan, ditto da Milano*) discipulo del Gobbo.

El Apolline de piera de Nanto nel primo nichio a man manca fu de mano de l'instesso.**)

La capelletta et la scala fu dipinta dal ditto Falconetto.

Le teste depinte nel soffittado della camera, et li quadri in la lettiera, ritratti da carte di Raphaello, furono di mano de Dominico Venitiano allevato da Julio Campagnuola.

La facciata della casa a frescho fu di mano di hieronimo Padoano.

Mpt. 5 v.

In santa Giustina. L'inclaustro primo a uerde de chiaro et scuro fu dipinto da...

L'inclaustro segondo, che contiene l'istoria de S. Benedetto fu di mano de Lorenzo da Parenzo, che poi diventò heremita.

Mpt. 6 r.

In San Francesco. La prima palla a man manca entrando in chiesa fu di mano di Retilao fatta nel 1447, della maniera quasi delli Muranesi a guazzo.

La terza palla a man manca fu di mano di Antonio et Zuanalvise da Murano, et contiene cinque figure in cinque nicchie. —

La capelletta segonda della nostra donna a man dextra a fresco fu di mano di hieronimo Padoano, che hora uiue che ha dipinto anchora la facciata*) della casa di M. Alouise Cornaro.

La terza palla a man dextra fu di mano dil Schiauone a guazzo et contiene nel nichio di mezzo la nostra donna, nel nichio sinistro S. hieronimo barbato et S... nel nichio dextro dui altri Santi Confessori. S(ono ques)te††) figure di grandezza de dui piedi, et de bon dissegno cun inscriptione: opus schlauoni delmati squarzionii.

La palla del'altar grande fu di mano di Bartolomeo et Antonio da Murano fratelli, fatta nel 1451 et contiene nel nichio di mezzo San Francesco, nelli altri 4 4 Santi, tutti intieri et in piedi, et sopra questi 5 nichii altri cinque cun 5 Santi mezi.

Mpt. 6 v.

La Sepultura de bronzo de mezzo rilevo nella fronte del corno sinistro, del Rocchabonella cun la sua effigie naturale intiera in habito et forma di studiante, fu di mano dil Bellan, insieme cun le colonne cun li quattro puttini, et gli altri ornamenti, excepte le tre figurette, che son sopra li 3 modioni, li quali furono fatti da Andrea Rizzo Padoano, che, forni tutta l'opera circa il 1492, essendo morto el Bellan.

La palla de bronzo de mezo rileuo nel ditto corno sinistro fu similmente opera del Bellan, ma nettada et finida da Andrea Rizzo; et solea essere frontispitio alla sepultura ditta.

L'Epitaphio in marmo nel ditto corno al'incontro della sepultura ditta, fu fatto di M. Pietro Bembo a M. christophoro Longolio, insieme cun questi tre heroici; L'altro Epi-

*) Anm. »ditto da Milano« ist über der Zeile nachgetragen.

**) Anm. Von »El Apolline« bis »l'instesso« spätere Einschaltung.

*) Anm. Die ersten Buchstaben von »facciata« sind in der Originalhandschrift schon unleserlich, da die Tinte das Papier hier gänzlich durchfressen hat.

**) Anm. Die zwischen Klammern gesetzten Buchstaben sind heute schon durchfressen.

Te iuuenem rapuere Deae fatalia nentes
Stamina, dum scirent moriturum tempore nullo,
Longoli, tibi si canos seniumque dedissent.

taphio al'incontro fu fatto per l'instesso M. Pietro Bembo a M. Tomado Leonico, excepti li dui uersi greci che egli istesso si fece.*)

Mpt. 7 r.

In la contrada de San Francesco in casa de M. Leonico Thomeo Phylosopho. Nella camera terrena la testa marmorea di Baccho coronato di vite, maggior dil naturale, è opera anticha.

Lo quadretto in tela dun piede, oue è dipinto un paese cun alcuni piscatori che hanno preso vua lodra cun due figurette che stanno a vedere, fu di mano di Gianes da Brugia.

La tauola de marmo de mezo rileuo, che contiene dui Centuari in piede et una Satyra destesa che dorme, et mostra la schena, è opera anticha.

Nella camera de sopra, la testa marmorea del Caracalla è opera anticha.

La testa del soldato galeata de marmo maggior del naturale**) è opera anticha.

Le altre sette teste marmoree di huomini et di donne in varie guise sono opere antiche.

Lo Giove piccolo di bronzo che siede, alla guisa del Giove del Bembo, ma minore, è opera anticha.

Lo Sileno picolo, che giace stravaccato è opera anticha.

Li dui hercoli picoli di bronzo in piedi, uno aurato cun li pomi in mano, l'altro cun la claua, sono opere antiche.

La mano di marmo dil puttino è opera anticha et perfetta.

La tavola di stucho de bassorilevo dun piede, che contiene Hercole cun la Virtu et Voluptà è opera anticha tolta in Roma da un tempio d'hercole ornato tutto a quella foza.

Mpt. 7 v.

Lo ritratto di esso M. Leonico, giovine, hora tutto caschato, inzallito et ofuscato, fu di mano di Zuan Bellino.

*) Anm. Der Absatz von »l'altro« bis »fece« ist eine Einschaltung.

**) »Maggior del naturale« fehlt: bei Frizzoni.

Lo ritratto di suo padre a guazzo in profil fu di mano di Jacomo Bellino.

Le infinite medaglie, vasi di terra, gemme intagliate etc. sono opere antiche.

Lo rotolo in membrana che ha dipinta la istoria de Israelite et Yesu Naue, cun l'habiti et arme alantiche, cun le immagini delli monti, fiumi, et cittadi humane, cun la explicatione della istoria in grecco, fu opera costantinopolitana, dipinta già 500 anni.

Mpt. 8 r.

In padoa in casa di misser Alexandro capella in borgho zucho. La testa dil christo che cun la man dextra da la benedictione, cun la sinistra tien un libro aperto fu di mano dil Montagna. — Lo ritratto picolo di M. Leonico giouine fo di mano di...

Lo Bellorophonte di bronzo che ritiene el Pegaso, de grandezza dun*) piede, tutto ritondo, fu di mano di Bertoldo, ma gettado da Hadriano suo discipulo, et è opera nettissima et buona.

La testa marmorea dil soldato galeata, par al naturale, è opera anticha.

El Cupidine marmoreo in piedi de grandezza d'un piede et mezzo**) che dorme appogiato ad un...... che ha gli piedi ritti, cun un festone al collo, et cun bende, che lo legano, è opera anticha.

La testa marmorea de donna è opera anticha.

La testa del S. Zuane a fresco in muro, riposto in un quadro de legname fu di man di Cimabue Fiorentino, tolta dalla chiesa di Carmelitani, quando la se brusò.

Mpt. 9 r.

In casa di Misser Pietro Bembo. El quadretto in due portelle del San Zuan Baptista vestito, cun l'agnello che siede in un paese da una parte, et la nostra donna cun el puttino da l'altra in un altro paese, furono de man de Zuan Memglino, l'anno 1470, in salvo al vero.

*) Anm. Zwischen »dun« und »piede« steht »pal« durchstrichen.

**) »et mezzo« ist über der Zeile nachgetragen.

Mpt. 10 r.

Il quadro in tauola picola*) della nostra donna che presenta il puttino alla circuncisione, fu di mano dil Mantegnia, et è a mezze figure.

Il quadro in tauola delli ritratti dil Nauagiero et Beazzano fu di mano di Rafael d'Urbino.

Il ritratto dil Sanazaro fu di mano di Sebastiano Venetiano, ritratto da un altro ritratto.

Il ritratto picolo di esso M. Pietro Bembo, allora che giouine staua in**) corte dil Duca d'Urbino, fu di mano de Raffael d'Urbino in m(inia)ta.

Il ritratto de l'istesso allhora che l'era de anni undici fu di mano di Iacometto in profilo.

Il retratto in profilo de Gentil da Fabriano fu di mano di Iacomo Bellino.

Il ritratto di Bertoldo, salvo el vero di Marchesi***) signor di Ferrara fu di mano di Jacomo Bellino.

Il ritratto di Dante, dil Petrarcha et dil Bocaccio furono di mano di...

Il ritratto de Madonna Laura amica dil Petrarcha fu di mano di.... tratto da vna Santa Margerita, che è in Auignon sopra vn muro, sotto la persona della qual fu ritratta Madonna Laura.

Mpt. 10 v.

Il San Sebastiano saettato alla colonna grande piu chel naturale, sopra una tela, fu di mano dil Mantegna.

Li dui quadretti di capretto inminiati furono di mano di Julio Campagnola luno è vna nuda tratta da Zorzi, stesa e volta,†) et l'altro una nuda che da acqua ad uno albero, tratta dal Diana, cun dui puttini che zappano.

Il quadretto picolo in piu capitoli che contiene la vita di fu di mano de Jacometto.

*) »Picola« fehlt bei Frizzoni.

**) Anm. Nach »in« stand »casa«, was gleich bei der ersten Niederschrift durchstrichen worden ist.

***) »salvo« bis »Marchesi« ist über der Zeile nachgetragen.

†) Anm. »stesa et volta« ist links im Rande nachgetragen.

Il quadretto picolo dil christo morto sostenuto da dui angioletti fu di mano di... gargion di Julio Campagnola et aiutato da esso Julio in quella opera.

Il ritratto di M. Carlo Bembo puttino fu di mano di Jacometto, fatto allhora chel nacque, essendo M. Bernardo ambassator al Duca Carlo circha el 1472.*)

Il Giove picolo di bronzo che siede è opera anticha.

Il Mercurio picolo in bronzo è opera anticha, che senta sopra el monte, cun la testudine a piede.

La Luna picola di bronzo, che stava sopra el carro è opera anticha.

Le Teste di marmo**) li Vasi di terra, le Medaglie d'oro d'argento di rame, li Vasi, di vetro, sono antichi.

Mpt. 11 r.

Le Geme scolpite et legate in anella sono antiche.

La testa de marmo de Bruto, che ora et parla è opera anticha.

La testa del Caracalla, de Aureliano, de Antinoo, de Marcellino, de Julio Cesare, de Domitiano, marmoree, sono opere antiche.

La testa de Antonino de rame, è opere anticha.

El Cupidine che dorme, strauaccato marmoreo, è opera anticha, de man de Samos, et ha vna lacerta scolpita, et è in diuersa foggia da quel de Madama de Mantoa.***)

Le Commedie di Terentio scripte in carta buona, in forma quadra sono libro anticho.

Il Virgilio similmente scripto in carta buona, in forma quadra, cun li argomenti delli libbri dipinti nel principo di ciascuno, è libbro anticho, et le pitture sono vestite alantica.

Le figurette de bronzo della fante che tiene inzenochioni sopra la testa la cesta, che scusa candellier, è opera moderna de mano de.....

*) »circha el 1472« ist ein Nachtrag, der mit hellerer Tinte geschrieben ist.

**) Anm. Ein Zeichen verweist hier auf den unteren Rand derselben Seite, wo dann zu lesen: »di Caracalla antinoo, Domitiano, Bruto.«

***) Von »El cupidine« bis zu Ende des Absatzes eine spätere Einschaltung.

La figuretta di bronzo d'uno piede de vna donna vestita è opera anticha.

La figuretta del nudo in piede che teneva la lanza in la man manca, de bronzo, è opera anticha.

La figuretta di bronzo dun palmo, cun un panno avolto alla persona è opera anticha.

La figuretta del nudetto è opera anticha de bronzo.

L' altro nudetto cun el vestito curto, pur de bronzo è opera anticha.

Queste sono de Misser Bartolomeo insieme cun el Mercurio.*)

Mpt. 11 v.

Alli Heremtani. La Capella a man dextra che contiene da vna parte le arte liberali, cun gli huomini excellenti in esse: dall'altra li vicii cun gli huomini uiciosi, et li homini famosi nella Religione de S. Agustino, et li titoli dele opere de S. Agustino**) fu dipinta da Giusto Padoano, ouer come dicono alcuni Fiorentino.

Fu instituita da M. Tebaldo di Cortellieri Padoano arleuo di Signori da Carrara nel·1370·el qual è retratto iui a man dextra delaltare, come apar per lo elogio sottoscripto.***)

La cappella maggiore fu dipinta da Guariento Padoano, ouer come lo fanno alcuni, Veronese.

La palla a guazzo nella capella ditta de sopra del Cortellino fu di mano di Marino pittore, fatta nel 1370, come apar per la sottoscrittione.

La capella a man dextra delaltar maggiore fu dipinta, la faccia sinistra tutta da Andrea Mantegna; la faccia dextra la parte de sotto dal ditto, la parte de sora parte da Ansuino da Furli et parte da Buono Ferrarese, ouer Bolognese la nostra Donna che ua in cielo, cun li Apostoli, driedo laltar, cun le figure in alto sotto la cupola da Nicolò Pizzolo Padoano, cun li Euangelisti cun li armari in prospettiva.

Le figure de terra cotta tutte tonde sopra laltar de ditta capella furono de mano de Zuan da Pisa compagno de Donatello, et suo arleuo, chel detto meno seco a Padoa.*)

La capella del harena fu dipinta da Giotto Fiorentino lanno · 1303 · instituita da M. Enricho di Scrouegni Cauallier.

Mpt. 12 r.

Alli Heremitani in casa delli Vitelliani. Li Giganti de chiaro et scuro furono de mano de Paulo Ucello Fiorentino, che li fece un al giorno per precio de ducato vno l'uno**)

In S. Benedetto. La palletta in tela a mezo la chiesa appogiata al parco a man dextra andando contra el choro che contiene la Natiuità fu di mano di ... Corona Padoan, et è tratta da vna tela Ponentina, ouero è fatta ad imitatione di Ponentini.

El mastabe de tarsia a man dextra appresso el choro è di mano di Fra Vicenzo dalle Vacche Veronese del'Ordine Olivitense, opera laudabile.

El S. Benedetto in tela in choro fu de mano del Mantegna.***)

Mpt. 12 v.

In casa de M. Marco da Mantoa Dottore. El quadretto a oglio del S. hieronimo, che fa penitenza nel deserto, fu di mano di Rafaello d'Urbino.

El quadretto della testa della Nostra Donna a oglio fu di mano de Bartolomeo Montagna.

Le 4 teste marmoree sono antiche, et sono molti.

Le figurette de bronzo sono moderne de diuersi maestri et uengono da l'anticha come el Giove che siede etc.

---

*) Dieser Satz ist ein späterer Nachtrag.

**) Anm. Von »et lihomini famosi« bis zum Anmerkungszeichen über der Zeile nachgetragen.

***) Dieser Absatz ist später nachgetragen.

*) Anm. Von »cun li Euangelisti« bis zum Anmerkungszeichen reicht eine spätere Einschaltung.

**) Dieser Abschnitt wird von einer späteren Eintragung gebildet.

***) Dieser kleine Absatz ist später nachgetragen.

El nudo de bronzo che porta el vaso in spalla et camina, fu di mano de Andrea Rizzo.

Le molte medaglie d'argento et d'oro sono antiche.

1537

La figuretta marmorea de dui piedi de donna, cun 3 panni uno sopra l'altro, senza la testa et le mani, è opera anticha trouata in le fosse delle mure de Padoa.

La Pomona mutilata marmorea, ut supra, cun el seno pieno di frutti, è opera anticha, ritrouata ut supra.

Li paesi in tele grandi aguazzo et li altri in fogli a penna sono de man de Domenego Campagnuola.

Mpt. 13 r.

In casa de M.... da Stra Marcadante de Panni. El retratto picolo della capella delli Heremitani delopera del Mantegna fu di mano di....

La carta de cauretto cun li molti anemali coloriti fu de mano del*) Pisano.

El busto del puttin marmoreo fo opera anticha.

El Sarazin de bronzo picolo**) è opera anticha.

Le molte figurette de bronzo sono moderne, de mano de diversi maestri.

Le molte madaglie de bronzo sono moderne.

Mpt. 14 r.

In Strada in casa de Mastro Guido Lizzaro. El miracolo del puttino et bichiero de S. Antonio, de terra cotta, è lo modello delopera ha a fare Mistro Zuan Maria al Santo.

Lo giudicio de Salomon de rileuo in terra cotta è lo modello del quadro marmoreo che fece Mistro Zuan Maria a M. Batista dal Lion, che lo dono poi al uescouo.... Inglese.

El Satyro de terra cotta che stà desteso, la Venere de terra cotta che esce della cappa,

*) Anm. Nach »del« steht das durchstrichene Wort »Zuan«.

**) »picolo« fehlt bei Frizzoni.

la Nuda de terra cotta in piedi appoggiata ad una tauola sono opere del ditto Mistro Zuan Maria.

In casa de Mistro Aluixe Oreuese. Maestro de Sculptura, si de Releuo, come de tutto tondo. El quadro de..... fu de man [di] Titiano.

El caualletto de bronzo che corre fu de sua mano.

Lo hercoletto de bronzo che bastona la biscia, fu de sua mano.

Le molte medaglie sono parte de sua mano parte de altri maestri.

Li molti dessegni sono de man de diuersi pittori.*)

A Sant Agnese. Sopra la porta el puttino de piera de Nanto fu de mano de Místro Zuan Maria.

Mpt. 14 v.

La sala del Podestà. Fu dipinta segondo el Campagnola da Zuan Miretto Padoan parte, et parte da vno Ferrarese. Questa Sala è longa piedi-230-, alta piedi-100-, larga piedi...**)

La capella del Podestà. Fu dipinta da Ansuin da Furli, da Fra Philippo et da Nicolo Pizzolo Padoano, segondo el Campagnola.

La capella del Baptesmo al Domo. Fu dipinta segondo el Campagnola et el Rizzo da Giusto altri l'atribuiscono ad Altichiero, le pitture di dentro sono molto diverse da quelle di fuori. Ma dentro sopra la porta che ua nell'inclaustro se legge; Opus Joannis, et Antonii de Padua. Et de sopra ui erano 4 uersi hora spegazzati, credo contenevan memoria delli Signori di Carrara che havevan fatto far quella opera, Però che Venitiani fecero leuar la memoria de quelli signori quanto più poteno.***) L'Abraam che uol sacrificar. Isack sopra la porta del Baptisterio, fu di man di Zuan Maria Padoan, gettado da Mistro Guido†) Lizzaro Padoano; et sono figurette dun piede.

*) Anm. Der ganze Abschnitt von der Casa des Meisters Alvise ist später eingeschaltet.

**) Der letzte Satz ist später eingetragen.

***) Anm. Von »Ma dentro« auf der.... Zeile bis zum Zeichen reicht eine spätere Eintragung.

†) »Guido« fehlt bei Frz.

Mpt. 15 r.

Nel Palazzo del Capitanio. Nella Sala ultima picola uerso la casa del Cancellier, in capo della Sala Thebana, le pitture a fresco de chiaro et scuro che contengono li fatti de arme et uittoria*) delli Cararesi et ordinanze etc. furono di mano di....

La Sala Thebana, che contiene l'istoria di Thebbe, fu di mano di.... della qual mano par che fussi listoria de Spoliti nel Conseglio de Venetia; laqual istoria Titiano coperse. Valse molto in far caualli; nel resto non riusci.

Nella sala di Giganti, segondo el Campagnola Jacomo Dauanzo dipinse a man mancha la captiuita di Giugurta, et triompho di Mario. Guariento Padoano li XII Cesari a man dextra et li lor fatti. Segondo Andrea Rizzo ui dipinsero Altichierio et Octauiano Bressano.

Iui sono ritratti el Petrarcha et Lombardo, i quali credo dessero l' argomento di quella pittura.

Il pozuolo da driedo, oue sono li Signori de Padoa ritratti al naturale de uerde, fu dipinto da.....

La capella del Capitanio fu dipinta segondo el Campagnuola da Guariento Padoan et da Jacomo Dauanzo Padoan.

Mpt. 16 r.

In Sant' Agustino.

La capella maggiore fu dipinta da Guariento padoano, segondo el Campagnuola, oue sono gli monumenti delli Signori da Carrara.

La capella a man manca della nostra donna fu dipinta da Benedetto Montagna, fiol del Montagna.

Mpt. 17 r.

In Padoana

a Praggia**) el Christo crucifixo cun le due altre figure a frescho dentro el refettorio furono de mano de Bartolomeo Montagna.

*) Anm. »et uittoria« ist sogleich bei der ersten Niederschrift durchstrichen worden.

**) »In padoana« und »a Praggia« sind spätere Zusätze.

El Satyretto, et el puttino de bronzo posti nelli cornizini del lauello, che è alla porta del refettorio, furono de mano de.....

In Santa Maria de Monte arton.*)

La coperta de tauola della nostra donna miracoloxa che contiene dipinto**) la miracolosa origine de quella nostra donna fu dipinta da.....

La istoria di detta nostra donna a fresco in la capella maggiore, et la natiuità a man dextra, pur a frescho furono di man di.....

El San Giovanni de marmor de dui piedi in mezzo la fonte, et la fonte, et la nostra donna de marmo, pur de dui piedi nel muro appresso la sagrestia per andar in conuento, furono di mano di.....

OPERE IN CREMONA.***)

Mpt. 18 r.

El Torrazzo de Cremona fu edificato in mezo Cremona l' anno 1284 da' Gelfi, i qual in quell' anno instesso furono cazzati dalli Gibellini cun el fauore de Ridolpho Imperator. È alto gradi 489, et ogni grado è alto mezo piede, indi è la cima: sopra le finestre prime alaltro corridor seguente doue sono li merli, sono le mirre che mostrano diverse cittadi et castella.

Mpt. 18 v.

El domo fu edificato da Gelfi lanno 1284.

Le octo figure de marmo sopra la fazzata del domo in alto furono de mano de.....

Dentro el domo la passione sopra la porta maistra et la pietà a man manca della porta, oue è el Christo morto che gira in ogni uerso, tutte figure grandi a fresco, furono de mano de Zanantonio da Pordenon.

La vita della nostra donna et de Christo in alto a fresco fu de, a man manca li 16 quadri [furono] de man del Boccazino, a man dextra li 8 quadri furono de mano de Altobello.

*) Diese Zeile ist seitlich nachgetragen.

**) »dipinto« fehlt bei Mor. und Frz.

***) Diese Überschrift wiederholt sich auf den folgenden Seiten der Handschrift.

El Christo grande cun le 4 figure in la uolta della capella fo de man del Boccacino.

In S. Dominico de Frati osseruanti.

Mpt. 19 r.

La palletata della nostra donna a man sinistra della porta del choro fo de man del Boccacino.

L'altra palletta del christo tirato alla croce, dall' altro lato fu de mano del detto.

Le altre due pallette appresso le ditte furono de man de . . . . .

La palla delaltar maggiore fo de man de Philippo da Parma.

El dormitorio è molto magnifico.

Mpt. 19 v.

In S. Thomaso di Frati de Monte Oliueto.

La sepultura a man dextra in la terza capelletta al corpo de S. Pietro [et] Marcellino fu de man de Zuandomenego da Vercelli, zoè la cassa et li 5 quadri de marmo delle figure de più de mezo*) rileuo attachate a tauole de do piedi per quadretto, et sopra un piano, et uanno diminuendo.

Mpt. 20 r.

In S. Agostino, monasterio de Frati heremitani obseruanti.

La istoria de S. Agustino nelinclaustro a fresco fu dipinta da mastro Zuanpiero de Ualcanonica.

El refettorio fu dipinto in la uolta e in li lati dal Boccacino ma in la fronte et le spalle da mastro Zuanantonio da Pordanon.

La ancona a man dextra della porta grande della nostra donna cun li dui Apostoli fo de mano de Pietro Perusino, lanno 1492.

Mpt. 20 v.

In S. Pietro monastero di Frati dalla camisa biancha.

L'inclaustro cun dui solari de opera dorica, de buona forma, fo architettura de Philippo dal Sacco Cremonese mastro de tarsia.

*) Bei Mor. und Frz. statt »mezo«: »basso«.

Mpt. 21 r.

In S. Maria delle gratie de Frati de S. Francesco, in capo el borgo de S. Nazaro, sulla strada de Mantoa.

L'ancona delaltar grande, e l'ancona sotto el parco a man dextra furono de man del Boccacino.

La passion a fresco sopra el parco fu fatta da . . . . . ad imitazion de Zuanantonio de Pordenon.

Mpt. 21 v.

In S. Lorenzo, prepositura del Protonotario da Gambara che ha Ducati 4000 dintrada.

L'arca de marmo a man manca de S. Mauro fu opera de Zuanantonio Amadio Pauese, laboriosa, sottile, perforata et rilevata.

La pietà de terra cotta, simile a quella de S. Antonio de Venetia, fu de man del Paganino, ouer Turriano.

Mpt. 22 r.

In S. Anzolo de Frati di S. Francesco for della porta d'ogni santi sulla uia di Bressa.

L'ancona del presepio alaltar grande, alla maniera ponentina, cun el puttino che illumina le figure circumstante, fo de mano de . . . . . Codignola.

In S. Vincentio.

La sepultura de . . . . . a man dextra fu de man de Christophoro da Roma, laudata per la sottilità di fogliami.

Mpt. 22 v.

In casa del Prior de S. Antonio.

La Lucretia che si ferisce, in tela, a colla, alla maniera ponentina, a figura intiera, fu de man de Altobello de Melon Cremonese, giovine de buon instinto et indole in la pittura, discipulo de*) Armanin.

*) Auf »de« folgt der durchstrichene Name »Altobello«.

El camerin rotondo cun la uolta che rapresenta el nostro hemispherio celeste, fu ornato et compartito da . . . . .

Mpt. 23 r.

In casa de M. Ascanio Botta legista, poeta et antiquario.

Le molte medaglie sono antiche.

Li molti dissegni sono de mano de molti et diuersi maestri.

OPERE IN MILANO.

Mpt. 26 r.

In la parochia de . . .

La Casa de Cosmo de' Medici fo donata dal duca Francesco ad esso Cosmo, el qual la reedifico quasi a fundamentis, et fecela la piu bella casa de Milano: et è di lunghezza 87, et largezza altratanto, zoè brazza 87 et d'altezza brazza 26, in un solaro solamente. El cortile dentro è longo brazza 26, largo brazzu 20 circha el quale ui sono 3 loggie; quella in fronte è larga brazza 5, longa brazza 25, quella a man dextra è larga brazza $7^1/_2$ longa brazza 22, quella a man manca che ha le imagini delli Romani famose, è larga brazza 8, longa brazza 28. Dalla loggia dextra si ua in una sala ampla a pie piano per la inuernata. Da questa sala se ua in uno saloto per vna porta, et per un altra in uno cortile picolo oue ui è vno pozzo. Alincontro si ua in vna loggia del giardino oue è la scala per la qual si ascende alla coquina. Appresso la sala grande che ho detto, ui è un altra scala per la quale se ua de sopra.

Mpt. 26 v.

La rocha de Milano ditta el Castel de Joue, fu fatta refar, essendo ruinata, dal duca Francesco et madonna Bianca sua consorte l' anno 1450 da . . . . . architecto nobile; ouer da Galeazzo Visconte; et è uicino alla porta ditta anticamente la porta de Joue.

Iui la strada subterranea dalle mura della rocha*) insino alla contrascarpa et piu oltra, sotto el fosso, fu fatta fare dal signor Lodouico a Bramante architecto.

*) »Della rocha« fehlt bei Frz.

Iui la pittura a fresco sotto la guardia, delli huomoni che ballano al sereno, cun un nembo in aere poco discosto, che significa Post malum bonum et Post tenebras spero lucem, fu fatta fare dal signor Lodouico a . . . . .

La chiesa de S. Satyro è architectura antica, et ha un colonnato attorno la cella in fuori dal pariete, el quale attigurge sostenta la fascia curua a guisa de lacunarii. Questa chiesa non guarda in levante, come guardano el più delle chiese, zoe cun laltar maggiore, ma in altro uerso per necessita.

Iui la sagrestia rottonda et columnata attigurge, senza cella, fu architectura de Bramante, et perchè ueni(v)a ad esser obscura, come quella che era triplicata, escogito luminarla d'alto.

Mpt. 27 r.

L' hospital grande per li amorbati fuor della porta da Leuante fu fatto far dal duca Francesco cun elemosine del popolo.

La chiesa de S. Herculino appresso S. Lorenzo fo edificata dalla regina . . . . . la quale è sepulta iui: et è opera antica, rotunda, dedicata anticamente ad Hercolo et è monoptera, zoe cinta duna ala de muro solamente rotundo; et è ornata de musaico: et ha sotto la coperta del tecto urne fictili, aziò la humidita non guasti l' ornato del tecto dentro uia.

ouer la chiesa de S. Lorenzo era già dedicata ad Hercole, edificata da Maximiano imperatore nato a Seuere castel Milanese.

La chiesa de S. Martino è chiesa antica dedicata olim a Marte, et è fuor della porta Vercellina coniuncta cun S. Uettor; et è monoptera, zoe che ha vna ala solum de muro rotundo: et ha sotto la coperta del tecto vasi fictili, aziò la humidità non guasti l' ornato del tecto dentro uia.

Mpt. 27 v.

La chiesa parrocchiale de S. Uettor, era un theatro antico*) edificato, come si crede, da Gabino Romano nel consolato de Pompeo.

La chiesa di S. Maria al Circo era un amphitheatro, ouero circo, edificato del ditto Gabinio nel consulato de Pompeo.

*) »Àntico« fehlt bei Frz.

La chiesa de S. Paulo, ditto il Compido, era compitum oue anticamente si celebrauano Ludi Compitales, instituito da Gabinio sotto el consulato de Pompeo.

La piazza, dell' arengo era una harena ouer amphitheatro, edificato da Gabinio ut supra.

El Verzaro era antichamente vno Viridario.

La chiesa de S. Saluatore era el campidoglio de' Milanesi, edificato da Nerua ad imitazione de quel de Roma, et S. Barnaba episcopo milanese lo conuersi in chiesa del Salvatore.

Mpt. 28 r.

El tempio de S. Maria Incoronata intitolata S. Agnese fu fatta fare dalla duchessa Madonna Bianca Uisconte.

In la chiesia de S. Francesco la capella magiore fo fatta fare dal Sig. Ruberto Sanseuerino, nella qual capella ui è la sepultura de Beatrice Estense, sorella de Azzo Estense, relita de Nino de Gallura, et poi moglie de Galeazzo Uisconte figliolo de Matheo Uisconte.

La sala dextra del palazzo del Comun de Milano fo fatta fare da Guido della Torre capitanio perpetuo de Milano l' anno· 1309.

La loggia marmorea sopra la piazza de mercatanti fo fatta fare da Matteo Visconti l' anno · 1316 ·

Mpt. 28 v.

Fuor della porta Lodouica la chiesa de S. Maria da S. Celso.*)

La torre senatoria de S. Gottardo fu fatta fare da Zuan Galeazzo Visconte, et è pinnaculata, cottile**) et uitreata in cima.

La torre quadrata de S. Antonio d' Eustorgio fu fatta fare da . . . . . Questa è pinnaculata, cottile et uitreata in cima.

Mpt. 29 r.

In li Heremitani, la palla de terra cotta de mezo rileuo, opera molto lodata, fu de man de Anzolino Bressano, ouer Milanese, fratello de Maestro Gasparo.

Mpt. 29 v.

In la corte archiepiscopale le pitture a fresco che risplendono fin hoggidi come specchii, furono de man de maestri vechissimi.

In S. Zuan in Choncha, le pitture a fresco antique che fin hoggidi risplendono come specchii furono de maestri antiqui.

Mpt. 31 r.

El domo de Milano fu principiato alla tedescha per il che contiene molti errori, tralli, quali precipuo è questo, che la cuba è in otto faccie soprà quattro pillastri; talchè gran parte d' esso esce dal perpendiculo delli pillastri et sta in aere. Oltra di questo li archi da pillastro a pilastro non sono semicirculari ma acuti in mezzo alla tedescha, sicchè non hanno forza in le spalle, ma solamente in quella summità, il che non basta a tanta mole. Et pero piu fiate è stata refatta et emendata, nè si pol ben finire. Vltimamente fu dato el carico a diuersi architecti, tra quali el principal fu Bernado da Trevi pittore, et a loro*) fu aggiunto M. Ottavian Panigarola nobile, de conzar ditta cuba et fornir tutto el domo: et ne fu fatto vn modello el qual fu dato ad un Tedescho che lo smari. El carico et consulto di questi fu corezer la fabricha

Mpt. 31 v.

et ridurla da quel principio tedescho in qualche buona forma.

In casa de M. Camillo Lampognano, ouer suo padre M. Nicolò Lampognano.

El quadretto a meze figure, del patron che fa conto cun el fattor, fo de man de Zuan Heic, credo Memelino, Ponentino, fatto nel 1440.

Le infinite medaglie sono per la maggior parte antiche.

Li infiniti prompti sono per la maggior parte antichi.

---

*) Ganz oben auf der Seite steht die später durchstrichene Eintragung: »El domo intilolato a S. Maria, fu fatto cominciare lanno 1388 da Zuangeleazzo Visconte«.

**) Bei Mor. u. Frz. statt »cottile«: cestile.

*) Statt »et a loro« bei Mor. »et anco«, bei Frz. »anche«.

Mpt. 33 r.

La chiesa del domo fo cominciata l' anno 1387 a 13 de Zugnio, per ordine del conte de virtù Galeazzo Visconte, et dedicato alla vergine.

OPERE IN PAUIA.

Mpt. 35 r.

La statua del soldato a cauallo de metalo in la parochia de . . . . . è la statua di Odoacre re dei Heruli, fatta da lui in Rauenna, et poi nominata re del sole et*) poi tolta dindi da Carlo Magno et lassata a Pauia, oue corrotto el uocabolo si chiama Rugiasole.

La fortezza posta alla porta de Milano fo fatta far da Mateo Uisconte nel 1315.

El castello de Pauia et la libraria famosa et la certosa et el barcho furono fatti far**) da Zuangaleazzo Visconte figlio de Galeazzo Maria tra lanno 1382 et 1402 nel qual morse

Mpt. 36 r.

La chiesa et monasterio della certosa fuor della porta de . . . . . fo instituita da M(adonn)a Catelina moglie del conte de virtù conte Galeazzo, lanno 1390.

Le pitture nel castello a fresco furono de mano del Pisano, tanto lisse et tanto risplendenti, come scrive Cesare Cesariano che fin hoggidì si pol specchiar in esse.*)

OPERE IN BERGOMO.

Mpt. 39 r.

In pallazzo del podestà.

Li phylosophi coloriti nella fazzata sopra la piazza et li altri phylosophi de chiaro et scuro uerdi nella sala, furono de man de Donato Bramante circha lanno. 1486.

La loza et la fazzada noua sopra la piazza noua verso la cittadella fu dipinta da Zuan di Busi Bergamasco.

*) »nominata re del sole« fehlt bei Frz.
**) »far« fehlt bei Frz.
***) Der Absatz von »le pitture« bis »in esse« ist später mit hellerer Tinte eingetragen.

In S. Brancazzo.

La pieta a fresco a man manca intrando in chiesa fu de man de Donato Bramante.

Mpt. 40 v.

In S. Vicenzo, zoè nel domo la palla a man dextra intrando, della nostra donna cun li dui Santi fo de man de Andrea di Privitali Bergamasco.

In S. Alexandro in Colonna.

La palletta della pieta in tela a colla a man dextra in la capelletta fo de man dell Loto opera molta affettuosa.

Ditta capellatte cun le figurette de terra cotta tutte tonde, et le istoriette pur in piera cotta in quadri atorno, fu architectura et scultura de . . . . .

Mpt. 41 r.

In S. Maria della misericordia.

La palla de rame dorata, zoè li nichii et cornize, et colonne cun le figure darzento de sizello grande de dui piedi tutte tonde, fu de man de Simon de Pauia, finite per Galeazzo di Cambii oreuese Cremonese, et sono nel nichio de mezo l' assumptione de nostra donna cun li 12 apostoli, et in dui nichii dalle bande Sant' Alexandro, et Santa Grata, et nel scabello et muretti delle colonne istoriette de basso [rilievo].

El choro de tarsia è de de man de dui gioveni Bergamaschi discipuli del Fra de S*) de San Domenigo, ma li dissegni furono de man de Lorenzo Loto.

In la capella del capitanio Bartolomeo Colleone la sua sepultura de marmo da Carrara tutta scolpita, fo de man de Zuanantonio Amadio Pauese.

La statua equestre lignea dorata sopraposta fu de man de . . . . .

Mpt. 41 v.

In S. Dominico de frati obseruanti.

L' ancona de laltar grande fu de man de Lorenzo Loto, fatta far da M. Alexandro da Martinengho l' anno 1517.

*) Nach »S« eine freigebliebene Lücke.

Li · 3 · quadri a fresco sopra il parco furono de' 3. maestri: la nunciation de mezo de man de Andrea di Priuitali, Bergamasco, discipulo de Zuan Bellin. El martirio de S. Caterina a man manca, de man de Lorenzo Lotto. laltro a man dextra fu de man de .....

La palla sotto el parco, prima a man sinistra intrando al choro, fo de man del Borgognone.

L' altra palla a man dextra et la ultima pur a man dextra furono de man de Piero Busser.

Mpt. 42 r.

In la capella maggiore li banchi de tarsia sono de man de Fra Damian Bergamasco conuerso in S. Domenego, che fu discipulo de maestro*) Fra Schiauon in Venezia.

Li dissegni de ditte tarsie furono de mano de Trozo da Monza et de Bernardo da Treui, del Bramantino, et altri, et sono istorie del testamento vecchio et prospettive.

Alla porta Pinta.

La fazzata della casa de M. dalla Valle fu dipinta da Trozo da Monza.

In S. Spirito de frati dalla camisa biancha borgo S. Antonio.

In la capella maggior le due sepulture del Cauallier dal Cornello et del Vescovo suo fratello furono de man de .....

In la terza**) capella a man dextra la palla de ..... fu de man de Andrea di Priuitali Bergamasco, discepolo de Zuan Bellino.

In la quarta capella la palla fo de man del Loto.

Mpt. 43 r.

In S. Bernardino in borgo de S. Antonio.

La palla delaltar maggiore della nostra donna cun S. Bernardino et S. Joseph da vna parte, et S. Zuan Baptista et S. Antonio dalaltra, cun li 4 angeli in aria, che scurzano et sostentano vno panno sopra le teste delle figure, cun el puttino de sotto che scrive, fo de man de Lorenzo Loto.

*) »maestro« fehlt bei Mor. und Frz. — »Fra« über der Zeile nachgetragen.

**) »terza« ist über der Zeile nachgetragen über dem durchstrichenen Worte »dextra«.

In la Trinita appresso S. Spirito.

la palletta della trinità fo de man de Lorenzo Loto.

Mpt. 43 v.

In S. Maria dalle gratie, monasterio de S. Francesco observante fuor della porta de cologno.

La ancona delaltar grande della nostra donna cun le due figure per ciascun lato in nicchii dorati, a guazzo*) fo de man de maestro Vicenzo Bressano vechio, come credo.

La palletta a man manca del christo transfigurato fu de man de Andrea di Spiritali Bergamasco.

Mpt. 44 r.

In casa de M. Leonin Brambat.

La meza figura del Christo che porta la croce in spalla fo de man de Zuan di Busi Bergamasco.

In cassa de M. Domenego dal Cornello.**)

El quadro della natiuita, nel qual el puttino da lume a tutta la pittura fo de man de Lorenzo Lotto. El quadro della pieta el quadretto de S. Hieronimo furono delinstesso Lotto.

La cassa de M. Zannin Cassotto in borgo S. Antonio fo architectura de Maestro ..... di Archi, fiol de maestro Alexio di Archi in zegner.

Iui, dui quadri furono de man de Lorenzo Lotto.

*) Vor »a guazzo« stand »a fresco«, was aber durchstrichen ist.

**) Dieser Titel fehlt bei Frz.

In casa de M. Niccolò di Bonghi.

El quadro della nostra donna cun la S. Catarina et l' angelo, et cun el ritratto di esso M. Niccoló, fu de man del Lotto.

OPERE IN CREMA.

Mpt. 45 r.

La chiesa della nostra donna mezo miglio fuor della città tutta de pietra cotta, de forma bellissima, fo architettura de . . . . . maxime fino alla segonda cornice, perchè dalla in suso dicono che fu finita da . . . . .

In ditta chiesa la palla della nostra donna che ascende al cielo cun li apostoli, fu da man de Benedetto Diana.

La chiesa picola del Spirito Santo de piera cotta, de elegante forma fu architectura de . . . . .

In ditta chiesa la palletta del Christo che apar alla Maddalena fu de mano di Vicenzo Cadena.

La palletta del presepio a man dextra nel corno fo de man de Zuan Cariano Bergamasco.

Laltra palletta alincontro del Spirito Santo che descende in li apostoli, fo de man de Paris Bordon.

Mpt. 45 v.

In Santo Agostino Monasterio di Frati heremitani.

La pieta a fresco a man manca nella prima capella fo de man de Vicenzo Bressano il Vecchio, opera laudabile.

La palletta a man dextra a meza chiesa della nostra donna che tol el puttino de spalla da S. Christophoro, cun el S. Zorzi armato, fo de man de Paris Bordon.

Nel Refettorio la volta de chiaro et scuro bianco, cun istoriette del testamento vecchio nelli fondi fu de man de Zuanpiero de Valcamonica.

Iui la passione del nostro signor in fronte,*) et la cena alincontro, de piu colori, furono de man del ditto.

In la libraria el compartimento de verde, chiaro et scuro, fu dipinto dalinstesso.

In domo.

La palla della nostra donna miracolosa a fresco, intrando a man manca, è opera anticha, ma riconzata da Vicenzo Civerto Cremasco, ditto el Fanon.*)

La palla a man manca a mezza chiesa, de S. Sebastian, S. Rocho et S. Christophoro, fu de man de linstesso.

El modello delle portelle dell' organo che si serrano senza cardini fu del ditto Vicenzo pittor et architecto et perspectiuo.

L'Angel Chabriel et la nostra donna dipinti sopra ditte portelle fu [de] sua mano.

Mpt. 46 v.

In casa de Madonna Hypolita de Vilmarcà.

Vna camera fo tutta dipinta dal ditto Vicenzo Civerto.

OPERE IN VENEZIA.**)

Mpt. 49 r.

In casa de M. Antonio Pasqualino, 1532, 5 Zener.***)

El quadro grande della cena de Christo fu de man de Stephano, discipulo de Titiano, et in parte finita da esso Titiano, a oglio.

La Testa del gargione che tiene in mano la frezza, fu de man de Zorzi da Castelfrancho, hauuta da M. Zuan Ram, della quale esso M. Zuane ne ha un ritratto, benche egli creda che sii el proprio.

La testa par al naturale†) ritratta da vn huomo grosser, cun un capuzzo in capo

*) Die mittleren Buchstaben des Wortes fronte sind durch das Papier durchgefressen und heute nicht mehr leserlich. Ich ergänze nach der Ausgabe von 1800.

*) Bei Mor. und Frz. statt »Fanon«: »Forner«.

**) Dieselbe Überschrift kehrt auf den folgenden Seiten wieder.

***) Bei Mor. fehlt dieses Datum. Frz. liest »15 Zener«. Die Eintragungen, Venedig betreffend, zeigen auf den ersten vier Seiten sehr saubere Schrift mit heller Tinte. Auf Fol. 51 r. beginnt dunklere Tinte und nachlässigere Schrift.

†) »Par al naturale« ist über der Zeile nachgetragen.

et mantello nero, in profilo, cun una corda de 7 paternostri in mano, grossi, negri, delli quali el piu basso et più grande è di stucho dorato rileuato, fu de man de Gentil da Fabriano, portata ad esso M. Ant(oni)o Pasqualino da Fabriano insieme cun la infrascritta testa; zoè un ritratto d'uno giouine in habito da chierico cun li capelli corti sopra le orechie, cun el busto fin al cinto, uestito di vesta chiusa, poco faldata, di color quasi biggio, cun un panno a uso di stola negra.

Mpt. 49 v.

frappata sopra el collo, che descende giuso, cun le maniche larghissime alle spalle et strettissime alle mani, di mano dell instesso Gentile.

Ambedoi questi ritratti hanno li campi neri, et sono in profilo et si giudicano padre et figlio, et si guardano l'un contra laltro, ma in due però tauole, perchè par che si simiglijno in le tinte delle carni. Ma al mio giudicio questa conuenienza delle tinte prouiene dalla maniera del maestro che facea tutte le carni simili tra loro et che tirauano al color pallido. Sono però ditti ritratti molto viuaci, et sopra tutto finiti et hanno vn lustro come se fussino a oglio, et sono opere lodevoli.

La Testa del S. Jacomo cun el bordon, Fu de man de Zorzi da Castelfrancho, ouer de qualche suo discipulo, ritratto dal Christo de S. Rocho.

Mpt. 50 r.

La meza figura de nostra donna, molto menor del naturale, a guazzo, che tiene el puttino in brazzo,*) fu de man de Zuan Bellino, riconzata da Vicenzo Cadena, el qual in loco de vno zambellotto steso da diretto, li fece vno aere azurino. Sono molti anni che la fece et è contornata aparentemente cun li reflexi fieri mal uniti cun le meze tente; è però opera laudabile per la gratia delli aeri, per li panni, et altre parti.

Le due teste in do tauolette minori del naturale deli ritratti, luna de M. Aluixe Pasqualino padre de M. Antonio, senza capuzzo in testa, ma cun quello negro sopra la spalla, et la uesta di scarlato; laltro de M. Michiel Vianello vestito de rosato cun el capuzzo negro in testa, furono de man [de] Antonello da Messina, fatti ambedoi l'anno 1475, come appar per la sottoscriptione. Sono a oglio in uno ochio et mezo, molto finidi, et hanno gran forza et gran vivacità, et maxime in li occhii.

La Testa marmorea de donna che tien la bocha aperta, fu de mano de ..... data ad esso M. Antonio da M. Chabriel Vendramin per el torso marmoreo anticho.

Li molti dissegni furono de man de Jacometto.

Mpt. 51 r.

In casa de M. Andrea di Oddoni, 1532.

In la corte a basso.

La testa marmorea grande più del naturale*) cun la grilanda de rouere de Hercole, fo de mano de Antonio Minello.

La testa marmorea grande più chel naturale de Cibelle turrita fu dell' instesso Minello.

La figura marmorea de donna uestita intiera, senza la testa et mani, è anticha, et solea esser in bottegha de Tulhio Lombardo, ritratta da lui piu volte in piu sue opere.

El busto marmoreo incontro in terra**) senza testa et senza mani par al naturale, è opera anticha.

Le altre molte teste et figure marmoree, mutilate et lacere, sono antiche.

El piede marmoreo intiero sopra una base fu de mano de Simon Biancho.

El nudo, senza mani et senza testa, marmoreo, in atto de caminar, che è appresso la porta, è opera anticha.

Mpt. 51 v.

Nel studiolo de sopra.

La tazza de porfido, fu de man de P(ietr)o Maria Fiorentino, et è quella hauea Francesco Zio.

---

*) Der Relativsatz »che tiene el puttino in brazzo« fehlt bei Frz.

*) »Grande più del naturale« ist über der Zeile nachgetragen.

**) »Incontro in terra« fehlt bei Mor. und Frz.

La tazza de cristallo intagliata fu de man de Christophoro Roman, qual solea haver Francesco Zio.

La tazza de radice de legno petrificata fu de man de Vettor di Archanzoli.*)

Li 4 principii del officiol fo de mano de Jacometto i qual solea hauer Francesco Zio.

El Davit nel principio de laltro officiol fo de man de Benedetto Bordon.

Li · 5 · vasetti de gemme ornati d' oro sono moderni: solean essere de Francesco Zio. Et cusi anchora vasi et piadene de porcellana et vasi antichi et medaglie, et cose naturali, zoe granchii, pesci, bisse, petrificadi, un camaleonte secho, caragoli picoli et rari, crocodili, pesci bizarri.

La figuretta de legno a cauallo, fo de mano de de . . . . .**)

El cagnol picolo de bronzo fo de mano de . . . . .

Mpt. 52 r.

In la camera de sopra.

El quadro delle due meze figure de una giouine et una vechia da driedo, a oglio, fu de man de Jacomo Palma.

El retratto de esso M. Andrea a oglio, meza figura, che contempla***) li fragmenti marmorei antichi fu de man de Lorenzo Lotto.

El quadro della nostra donna nel paese, cun el Christo fanziuollo et S. Giovan fanziullo, et S . . fu de mano de Titiano.

Le casse in ditta camera, la lettiera et porte furono dipinte da Stephano discipulo di Titiano.

La nuda grande destesa da driedo el letto fu de man de Hieronimo Sauoldo Bressano.

Le molte figurette de bronzo, sono moderne de man de diuersi maestri.

Mpt. 52 v.

In portego.

La Tela della giouine presentata a Scipione fu de man de Gerolimo Bressano.

*) Bei Frz. Archanzeli.

**) »de« zweimal, dann Lücke.

***) »Che contempla« über der Zeile nachgetragen.

La Trasfiguratione de S. Paulo fo de man de Bonifacio Veronese.

Linferno cun el Cupidine che tiene l' arco fu de man de Zuan de Zanin Comandador, et è la tela [che] hauea Francesco Zio.

Listoria de Traiano, cun le molte figure et li edificii antichi, fu de mano de linstesso Zuanne del Comandador; ma li edificii furono dissegnati da Sebastiano Bolognese.

La tela delli monstri et inferno alla Ponentina fu de mano de . . . . .

El San Hieronimo nudo che siede in un deserto al lume della luna fu de mano de . . . . . ritratto da una tela de Zorzi da Castelfrancho.

La statua marmorea del Marte nudo che porta l' elmo in spalla, de dui piedi, tutto tondo, fo de man de Simon Biancho.

Mpt. 53 r.

In la camera de sopra.

El retratto de Francesco Zio, meza figura fo de mano de Vicenzo Cadena.

El retratto picolo de linstesso Zio armato et fatto fin alli zenocchii fu de mano de linstesso Cadena.

El ritratto del fanzullo picolo bambino cun la baretta biancha alla Franzese, sopra la scufia, et li*) paternostri in mano fu de mano de . . . . . et è el retratto de . . . . . acquistato da soldati nostri nel fatto d' arme dal Taro tralla preda regia.

Li quadretti . . . . . picoli a guazzo furono de mano de . . . . .

La Cerere nella porta a meza scala fu de man de Jacopo Palma, et è quella hauea Francesco Zio nella porta della sua camera.

In portico el ritratto de Misser Pollo Triuisan dalla drezza**) colorito et molte figure, dorate, tutte de terra cotta furono de man de diuersi maestri.***)

*) Bei Frz. statt »li«: »4«.

**) »dalla drezza« ist über zwei kurze durchstrichene Worte geschrieben.

***) Der ganze Satz (etwas schwerer leserlich) von »In portico« bis zum Anmerkungszeichen fehlt sowohl bei Mor. als auch bei Frz.

In casa de M. Taddeo Contarino, 1525.*)

La Tela a oglio**) delli · 3 · phylosophi nel paese, dui ritti et vno sentado che contempla gli raggii solari***) cun quel saxo finto cusì mirabilmente, fu cominciata da Zorzo da Castelfranco, et finita da Sebastiano Venitiano.

La Tela grande a colla delordinanza de caualli fo de mano de Hieronimo Romanin Bressano.

La tela grande a oglio de linferno cun Enea et Anchise fo de mano de Zorzo da Castelfranco.

El quadro de . . . . . fo de man de Jacomo Palma Bergamasco.

El quadro delle · 3 · donne retratte dal naturale insino al cinto, fo de man del Palma.

El quadretto della donna retratta al naturale insino alle spalle fo de mano de Zuan Bellino.

El quadro del Christo cun la croce in spalla insino alle spalle fo de mano de Zuan Bellino.

El retratto in profilo insino alle spalle de Madonna . . . . . fiola del signor Lodouico da Milano maritata nello Imperatore Maximilano fo de mano de . . . . . Milanese.

Mpt. 54 v.

La Tela del paese cun el nascimento de Paris, cun li dui pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo da Castelfranco, e fu delle sue prime opere.

La Tauola del San Francesco nel deserto a oglio fo opera de Zuan Bellino, cominciata da lui a M. Zuan Michiel et ha un paese propinquo finito e ricercato mirabilimente.

Mpt. 55 r.

In casa de M. Hieronimo Marcello A. S. Thomado,†). 1525.

Lo ritratto de esso M. Hieronimo armato, che mostra la schena, insino al cinto, et volta la testa, fo de mano de Zorzo da Castelfranco.

La Tela della Venere nuda, che dorme in uno paese cun Cupidine, fo de mano de Zorzo da Castelfranco, ma lo paese et Cupidine forono finiti da Titiano.

La Tela della donna*) insino als cinto, che tiene in la mano dextra el liuto, et la sinistra sotto la testa, fo de Jacomo Palma.

El ritratto de M. Christophoro Marcello, fratello de M. Hieronimo, arciuescouo de Corfù, fo opera de Titiano.

El S. Hieronimo insin al cinto, che legge, fo de mano de Zorzo de Castelfranco.

El ritratto picolo de M. Jacomo Marcello suo auo, Capitano general del' armata, fo de man de Zuan Bellino.

La nostra donna cun el puttino, fo de man de Zuan Bellino, fatta già molti anni.

El retratto de Madama . . . . . Marchesana de Montoa et de Madonna . . . . . sua fiola, forono de man de Lorenzo Costa, mandati a Venezia al signor Francesco, allhora che l' era preson in torresella.

Mpt. 56 r.

In casa de M. Antonio Foscarini · 1530· febrajo.**)

El ritratto insino al cinto a oglio in tauola del Parmesan Fauorito de Papa Julio fo de mano de Raffaelo d' Urbino, hauuto dal Ueschovo de Lodi.***)

Li dui quadretti in tauola a oglio, luno del S. Antonio cun li monstri, laltro della nostra donna che va in Egytto, sono opere ponentine.

La nuda de marmo grande quasi quanto el uiuo che si strenge li panni alle gambe senza testa et brazze,†) è opera anticha.

La Pallade vestita et galeata, ritta, senza brazze, de marmo, è opera anticha, quasi de grandezza naturale.

*) Hier beginnt wieder eine mehr saubere (ältere) Schrift.

**) »a oglio« ist über der Zeile nachgetragen.

***) Das Wort »solari« fehlt bei Frz.

†) »A. S. Thomado« ist später mit hellerer Tinte hinter 1525 beigefügt.

*) Bei Frz. statt »donna«: »Diana«.

**) Bei Mor. und Frz. fehlt »febrajo«.

***) Von »hauuto« bis »Lodi« späterer Zusatz mit blasser Tinte.

†) Nach »brazze« folgt bei Frz. noch »de marmo«, was in der Handschrift und bei Mor. nicht vorkommt.

La nuda de marmo, poco menor del uiuo, senza panno alcuno, senza testa et senza brazze è opera anticha.

Mpt. 56 v.

El busto de marmo della nuda graueda senza testa, piedi et brazze, è opera anticha, molto*) menor del naturale.

Le · 13 · teste de marmo in uarii atti, et tra quelle, vna de un s(er)uo che ride, et vna grande de un Apolline sono antiche.

Li tre bustetti**) vestiti de marmo sono antichi.

Le man et piedi de marmo sono antichi.

Li molti saxi de fragmenti de pili cun figure et lettere sono antichi.

Li molti vasi de rame sono opere Damaschine.

Li molti vasi de terra sono porcellane.

Mpt. 57 r.

Le infinite medaglie d'oro, d'argento et di metallo, la maggior parte sono antiche.

L'Hercole de bronzo de un piede che percote la Hydra è de man de . . . . .

La patera de mettalo picola è tratta dalantico.

El libro de dissegni a stampa è de man de varii maestri.

La medaglia d'argento del Dionisio Siracusano, che fu de mastro Ambrosio da Nolla medico, è anticha, nè e un Dionisio, ma è Siracusa coronata di aloe, herba frequentissima in quel paese, come mi disse Niccolo d'Auanzo; et ha li delfini attorno per esser città marittima.***)

Mpt. 57 v.

El Fauno che siede sopra una rupe et sona la zampogna, de marmo de grandezza dun piede et mezo cun el brazzo dextro scauezzo, è opera anticha et è quello solea hauer Francesco Zio.†)

*) Bei Frz. statt »molto«: »poco«.

**) Bei Mor. und Frz. statt »bustetti«: »buffetti«.

***) Der ganze Abschnitt von »la medaglia« bis zum Anmerkungszeichen ist später nachgetragen, aber das augenscheinlich von Michiel selbst.

†) Auch dieser Abschnitt ist später nachgetragen.

Mpt. 58 r.

In casa de M. Francesco · Zio 1512.*)

La Tela del Cupidine che siede cun l'arco in mano in un inferno, fo de man de**) Zuane del Comandador.

La Tela del Christo che laua li piedi alli discipuli, fo de man de linstesso***) Zuan Hieronimo.

La Tela a guazzo de . . . . . fo de linstesso.†)

La tela della summersion de Faraon fo de man de Zuan Scorel de Holanda.

El quadretto de Musio Sceuola, che brusa la mano propria, finto de bronzo, fo de mano de Andrea Mantegna.

La Tela††) del Christo che assolue ladultera, fo de mano de Jacomo Palma.

La Tela del Adamo et Eva fo de linstesso.

La Nympha nella porta della camera fo de mano de linstesso Jacomo.

Mpt. 58 v.

Li quattro principii de uno officiolo in capretto inminiati sottilissimamente et perfettamente forono de mano de Jacometto, andati per diuerse mani d'antiquarii longamente, ma fatti al p(rim)o†††) per M. Zuan Michiel, stimati sempre almeno d(ucati) 40.

El dio Pan ouer Fauno de marmo che siede sopra un troncho, et sona la zam-

*) Die Jahreszahl ist später (wohl erst in den 1530er Jahren) durch Michiel hinzugefügt.

**) Nach »de« zeigt die erste Niederschrift des Anonimo die durchstrichenen Worte: »Jacomo Palma Bergamasco«. Dann folgte »Zuan Hieronimo Bressano«. Auch dieser Name ist wieder durchstrichen mit Ausnahme von »Zuan«. Dann erst folgen die drei Worte »Zuane del Commandador«, die eine spätere Beifügung des Anonimo bilden. Erst dadurch wird das »linstesso« im folgenden Absatz verständlich. Es bezieht sich auf den Zuan Hieronimus Bressano.

***) »linstesso« (im Original unterstrichen, und zwar nachträglich mit blasser Tinte) fehlt bei Mor. und Frz. Beide Autoren haben nach »Zuan Jeronimo« noch »Bressan«.

†) Dieser kleine Satz fehlt bei Mor. und Frz.

††) Bei Frz. statt »Tela«: »testa«.

†††) Bei Mor. und Frz. statt »primo«: »principio«.

pogna, de grandezza de dui piedi è opera antica.*)

El tronco della figura che caminaua de marmo**) è opera antica.

El frizo de mezo rilieuo a figure, de marmo è opera antica.

Le teste .... de marmo sono antiche.***)

Mpt. 59 r.

La Tazza de porfido cun li · 3 · maneghi et el bocchino Fu de mano de Pietro Maria intagliatore de corneole, Fiorentino la qual ascose in Roma sotto terra, alla intrata de re Carlo cun molte altre sue cosse, oue si schiappo alquanto, sicchè fu bisogno cingerla d' uno cerchio de rame, la qual è stata uenduta più fiate per opera antica a gran precio.

La Tazza de cristallo de · 5 · pezzi legati a uno cun regule dargento dorato, tutta tagliata cun istorie del testamento vechio, fo de man de Christophoro Romano nè è opera molto perfetta, ma ben operosa.

El specchio de christallo fu opera de Vettor di Anzoli.

El specchio de azzal lauorato dal una et†) laltra faccia.

El vaso de allabastro .....

Le due cassellette et più uasetti, de diaspro .....

Li molti vasi de porcellana .....††)

Li molti vasi de terra sono antichi sicome le molte medaglie.

Mpt. 59 v.

In casa de M. Zuanantonio Venier, 1528.

La Tela della Santa Margarita poco menor del naturale fo de man de Raphaelo d'Urbino, che fece a don ..... abbate de San Benedetto, che la donò ad esso Misser Zuan Antonio. Et è vna giouine ritta in piedi cun panni apti et eleganti, parte delli quali tiene cun la man dextra; cun un'aere bellissimo, cun lochii chinati in terra, cun la carne bruna, come era peculiar al artefice, cun un crucifixo picolo in la man sinistra, cun un dracone che gira attorno a lei in terra, ma si discosto pero da lei, che la si uedde tutta insino alle piante, ne l' ombra pur del dracone la toccha, per esser el lume et lo veder alto, cun vna grotta da driedo che aiuta la figura a rileuarsi: et è opera insomma irreprensibile.

La Testa del Christo in maiesta delicata et finita quanto è possibile, fo de man de Zuan Bellino.

El soldato armato insino al cinto ma senza celada, fo de man de Zorzi da Castelfranco.

Le due meze figure che si assaltano forono de Titiano.

El quadretto delli animali de chiaro et scuro fo de man de Jacometto.

Mpt. 60 r.

La tela della cena del nostro signore, a colla, è opera Ponentina.

Li dui pezzi de razzo de seda et doro, istoriati, luno della conversione de S. Paulo, laltro della predicatione furono fatti far da papa Leone cun el dissegno de Rafaelo d' Urbino;*) vno delli qual dissegni, zoe la conuersione, è in man del patriarcha d' Aq[ui]leia, l' altro è diuulgato in stampa.

Item vi sono moltissimi**) vasi de porcellana.

In casa de M. Antonio Pasqualino, 1529.

Mpt. 59 v.

El quadretto de S. Hieronimo che nel studio legge in abito cardinalesco***), alcuni credono chel sii stato de mano de Antonello da Messina. Altri credono che la figura sii stata rifatta da Jacometto Venitiano†) ma li

*) Nach »antica« folgten ursprünglich die Worte »et solea essere de M. piero Cantarino el phylosopho«, die aber durchstrichen sind.

**) »De marmo« fehlt bei Mor. und Frz.

***) Dieser kleine Satz fehlt bei Mor. und Frz.

†) Bei Mor. und Frz. statt »et«; »all«.

††) Diese fünf Worte fehlen bei Frz. — Mor. hat statt »vasi«: »vasetti«.

*) Nach »Urbino« das durchstrichene Wort »segondo«.

**) Bei Mor. und Frz. statt »moltissimi«: »molti«.

***) Von »legge« bis »cardinalesco« oben nachgetragen.

†) Der Satz »altri credono« bis »Venitiano« ist unten nachgetragen mit hellerer Tinte.

piu, e piu uerisimilmente, l' atribuiscono a Gianes, ouer al Memelin*) pittor antico Ponentino; et cusi mostra quella maniera, benchè el uolto è finito alla italiana; sicche pare de man de Jacometto. Li edificii sono alla Ponentina, el paesetto è naturale, minuto et finito, et si uede oltra una finestra, et oltra la porta del studio.**) Iui sono ritratti un pavone, un cotorno et un bacil da barbiero expressamente. Nel scabello vi è finta una letterina attacchata aperta, che pare contener el nome del maestro, et nondimeno, se si riguarda sottilmente appresso, non contiene letra alcuna, ma è tutta***) finta. Et pur fuggie, et tutta lopera per sottilita, colori, dissegno, forza et rileuo, è perfeta.†)

Mpt. 61 r.

In Casa del cardinal Grimano, 1521.

El retratto o oglio insino al cinto, menor del naturale, de Madonna Isabella de Aragona,††) moglie del duca Philippo de Borgogna, fo de mano de Zuan Memelin, fatto nel 1450.

El retratto a oglio de Zuan Memellino ditto et di sua mano istessa, fatto dal specchio; dal qual si comprende, chelera de circa anni 65, piu tosto grasso, che altramente,*) rubicondo.

Li dui ritratti pur a oglio del marito et moglie insieme, alla Ponentina, furono de mano de l' istesso.

Li molti altri quadretti de Santi, tutti cun portelle dinanzi, pur a oglio, furono de mano de listesso Zuan Memelino.

Li quadretti pur a oglio nelli qual sono collonette et altri ornamenti, finti de zoglie et pietre preciose felicissimamente, furono da mano de Hieronimo Todeschino.

Le molte tauolette de paesi per la maggior parte sono de mano de Alberto de Holanda, del quale ho scritto a c(art)a 96.**)

La tela grande della torre de Nembrot, cun tanta uarietà de cose et figure in un paese, fo de mano de Joachin, c(arta) 113.

La tela grande della S. Caterina sopra la rota nel paese fu de mano del detto Joachin.

El S. Jeronimo nel deserto è de man de costui.***)

Mpt. 61 v.

La tela delinferno cun la gran diuersità de monstri fo de mano de Hieronimo Bosch. C(arta) 105.†)

La tela delli sogni fo de man de linstesso.

La tela della Fortuna cun^e el ceto che ingiotte Giona fo de man de linstesso.

Sono anchora iui opere de Barberino Venetiano, che ando in Alemagna et Borgogna, et presa quella maniera fece molte cose, zoe . . . . .

Sono ui anchora de Alberto Durer.

Sono ui de Girardo de Holanda, c(arte) 105.

El cartone grande dela conuersione de S. Paulo fo de mano de Rafaelo, fatto per un dei razzi della capella.

---

*) »Al Memelin« ist über der Zeile nachgetragen.

**) Von »et si uede« bis »del studio« später mit blasser Tinte unten nachgetragen.

***) Von »Iui sono ritratti« bis »ma è tutta finta« reicht ein Nachtrag mit hellerer Tinte.

†) Die Reihenfolge der Sätze in diesem Abschnitte ist hier ganz verschieden von der bei Mor. und Frz. Dort bildet der Satz »altri credono« bis »Venitiano«, den ich nach »Antonello da Messina« gestellt habe, den Schluß des ganzen Abschnittes. Dieser Satz steht nun allerdings in der Originalhandschrift in jenem Abschnitt zu unterst. Dabei aber darf nicht übersehen werden, daß korrespondierende Zeichen ihm seinen zweifellosen Platz dort anweisen, wohin er dem Sinne und Zusammenhange nach gehört und wohin ich ihn in der vorliegenden Ausgabe gesetzt habe. Der Satz ist eben später nachgetragen, und zwar nicht über der Zeile und nicht im Rande, weil dort kein genügender Raum vorhanden gewesen wäre. — Auch die Sätze »lui sono ritratti . . . . .« bis »ma è tutta finta« haben in meiner Ausgabe einen anderen Platz als in den beiden älteren Ausgaben, wo sie nach »perfetta« zu stehen kommen.

††) »De Aragona« ist über die durchstrichenen Worte »de portogallo« geschrieben.

*) Nach »altramente« folgen die durchstrichenen Worte: »et de pela rosso«.

**) Der Absatz von »le molte« bis zum Anmerkungszeichen ist später mit ziemlich dunkler Tinte nachgetragen.

***) Dieser kurze Satz ist später nachgetragen.

†) »C(arte) 105« ist links im Rande vermerkt.

L' Officio celebre, che Messer Antonio Siciliano vende al cardinal per ducati · 500 · fu inminiato da molti maestri in molti anni. Iui ui sono inminature de man [de] Zuan Memelin, c(arte) . . . . . de man de Girardo da Guant, c(arte) 125, de Liuieno da Anversa*) carte 125. Lodansi in esso sopratutto li 12 mesi, et tralli altri il Febbraro,**) oue vno fanciullo orinando nella neue, la fa gialla et il paese iui è tutto neuoso et giacciato.

Mpt. 62 r.***)

In casa de M. Zuan Ram, 1531,†)
A. S. Stephano.

El ritratto de Rugerio da Burselles pittor antico celebre, in un quadretto de tauola a oglio, fin al petto,††) fo de mano de linstesso Rugerio fatto al specchio nel 1462.

El ritratto di esso istesso M. Zuan Ram fo di mano de Vicenzo Cadena a oglio.†††)

La testa dell' Apolline giouine che suona la zampogna, a oglio, fo de man de linstesso Cadena.

La pittura della testa del pastorello che tien in man un frutto, fo de man de Zorzi da Castelfranco.

La pittura della testa del garzona che tien in man la saetta fo di man di Zorzo da Castelfranco.

La pittura picola della nostra donna che ua in Egitto fo de man de Zuan Scorel.

Li dui altri quadri picoli alla guisa della nostra donna ditta, sono de man de . . . . . Ponentini.

Le molte teste et li multi busti marmorei sono opere antiche.

*) »Da Anversa« fehlt bei Frz.

**) »Febbraro« ist über das Wort »genaro« geschrieben.

***) Die ganze Seite zeigt Schrift und helle Tinte, wie sie in vielen der bisher erwähnten Nachträge zu finden war.

†) Die Jahreszahl 1531 ist ausgebessert aus 1530 oder umgekehrt. Mor. und Frz. haben gleichfalls 1531.

††) Vor »petto« steht das durchstrichene Wort »cinto«.

†††) Nach »oglio« folgen noch die durchstrichenen Worte »in tauola«.

Le molte figurette de bronzo sono opere moderne.

Mpt. 62 v.

Li molti vasi de terra et trallaltri vno grande integro sono opere antiche.

Le molte medaglie de mettalo, d' oro et d' argento sono opere antiche.*)

Item porcellane, et infinite altre galantarie.

La tauola del S. Zuanne che bapteza Christo nel Giordano, che è nel fiume insin alle ginocchia, cun el bel paese, et esso M. Zuan Ram ritratto fin al cinto, et cun la schena contra li spettatori, fo de man de Titiano.

Mpt. 65 v.**)

In casa de M. Chabriel Vendramin, 1530.

El retratto de esso M. Chabriel a meza figura al natural a oglio, fo de mano de Zanin del Comandador, in tela. L'ornamento attorno del fogliame a oro maxenado fo de mano de Pre Vido Celere.

El paesetto in tela cun la tempesta, cun la cingana et soldato, fo de mano de Zorzi da Castelfranco.

La nostra donna cun S. Iseppo nel deserto fo de man de Zuan Scorel de Holanda.

El Christo morto sopra el sepolcro, cun lanzolo chel sostenta, fo de man de Zorzi da Castelfranco reconzata da Titiano.

Li octo quadretti in tauola***) a olio picoli forono de mano de maestri Ponentini.

Li 3 retratti picoli a guazzo, vno de M. Filippo Vendramin in un ochio et mezo, et li altri dui de do gentilhomeni gioueni in profilo forono de man de Zuan Bellino.

El quadretto in tauola a oglio del S. Antonio cun el retratto de M. Antonio Siciliano intiero, fo de mano de . . . . . maestro Ponentino, opera ex(cellent)e et max(im)e le teste.

*) Dieser Satz fehlt sowohl bei Mor. als auch bei Frz.

**) Auf dieser Seite beginnt wieder dunklere Tinte.

***) »In tauola« fehlt sowohl hei Mor. als auch bei Frz.

Mpt. 66 r.

El quadretto in tauola della nostra donna sola cun el puttino in brazzo, in piedi, in un tempio Ponentino, cun la corona in testa, fo de mano de Rugerio da Brugies, et è opera a oglio perfettissima.

El retratto de Francesco Zancho brauo, de chiaro et scuro dacquarella negra, fo de man de Jacometto.

El libro grande in carta bombasina de dissegni de stil de piombo fu de man de Jacomo Bellino.

El libretto in quarto in cauretto cun li animali coloriti fo de mano de Michelino Milanese.

El libretto in cauretto in ottauo cun li anemali et candelabri de pena, fo de mano de Jacometto.

Il libro in 4to de oxelli coloriti, fo de mano de . . . . .

Et libro de oxelli coloriti in 4to fo de mano de Pre Vido Celere.

Mpt. 66 v.

Li dui libri in 4to in cauretto de pesci furono de mano del ditto Pre Vido Celere.

Li dui libri in carta bombasina delle antiquità de Roma forono de man de M. Pre Vido Celere ditto.

El libretto in 8^0 in carta bergamina a pena delle antiquità de Roma fo de mano de . . . . .

El libretto in 4to in bergamina de stil de arzento delle antiquità de Roma fo de mano de . . . . .

Le due carte, vna in cauretto dela istoria de Atila, et l' altra in bombasina del presepio, de chiaro et scuro de inchiostro, forono de mano de Rafaelo.

Li marmi, zoe la Nympha uestita che dorme distesa, el mezo busto della fanzulla, la testa della fanzulla, la testa de garzone, la nudetta picola troncha, sono opere antiche.

Item el troncho del nudo piu del naturale, de marmo.

El nudetto senza brazza et testa de pietra rossa, venuto da Rhodi, la testa del Satyretto che ride, de quella istessa pietra, venuto da Rodi, vn altra testolina d' una fanciulla de marmo.

El quadro de marmo de mezzorileuo cun le 4 figure d' un piede, tutte sono opere antiche.*)

Mpt. 68 r.

1543 austo.

In casa de M. Michiel Contarini alla Misericordia,

il qual successe in le case elegante de M. P(ietr)o Contarini philosopho et de M. Francesco Zen fiol de M. Pietro.

Vi è un Fauno ouer un pastore**) nudo de marmo de do piedi, che senta sopra vna rupe, et appoggiato cun la schena sona vna tibia pastorale, opera antiqua, integra et lodevole.

Vi sono alquante testizzuole et alquanti busti marmorei antiqui.

Vi è un quadretto de un piede, poco piu, de una nostra donna, meza figura, che da latte al fanzullo, colorita, de man de Leonardo Vinci, opera della gran forza e molto finita.

Vi è vno ritratto picolo di M(isser) Aluixe Contarini con m(isser) . . . .***) che morse già anni, et nelinstesso quadretto v' è†) al incontro††) ritratto†††) d'una monacha

---

*) Nun folgt ein späterer Zusatz, der augenscheinlich von fremder Hand herrührt. Wir setzen ihn deshalb in die Anmerkung:

»In casa di M. Piero Servio, 1575.

Vn ritratto di suo padre di mano di Giorgio da Castelfranco.

Vn Christo di rilieuo picciolo di cera, belliss(imo).

Vn Sano Jeronimo di Misser Titiano.

In casa de M. Paolo d' Anna.

Vn quadro di Misser Titiano, che Arrigo 3 uolle darli 800 ducati.«

Mor. gibt die beiden kleinen Abschnitte zum Schluß seines Textes in kleinerem Druck und macht in einer Note auf die fremden Züge aufmerksam. Frz. bringt sie gleichfalls zum Schluß, behält aber den gleichen Druck wie im Text bei.

**) »Ouer un pastore« ist über der Zeile nachgetragen.

***) Bei Mor. und bei Frz. statt »con Misser . . . . .«: »q. M. . . . .«

†) Die Lesung von »v' è« ist unsicher.

††) Bei Mor. und Frz. statt »al incontro«: »il«.

†††) Das Wort »ritratto« ist erst später eingefügt.

da San Segondo, e sopra la coperta de detti ritratti vna carretta in un*) paese, e nella coperta de cuoro de detto quadretto fogliami di oro maxenato, di mano di Jacometto, opera perfettissima.

Vi è vno ritratto colorito picolo della historia de San christophoro che fece il Mantegna a Padoa in li Eremitani, de man del detto Mantegna, molto bella operetta.

Vi è una tazza de christallo tutta scolpita a fogliami, fornita d' oro, molto vagha.

Vi è un corno grande ritorto, che non si sa di che animale, expolito et ornato d' oro, molto uagho, et appresso laltro corno suo pare, ma non expolito.

Mpt. 68 v.

La testa in maiestà de un vechio, in una ametista**) di rileuo, legata in uno anello, et il retratto de M. Francesco Zen in un cammeo, et la corniola intagliata in un altro anello furono di mano di Zuanantonio Milanese, che hora uiue in V(enezia), et il ritratto del Zeno è tratto da vna cera de M. Zuan Fallier.

La corniola della figuretta nuda ouer Apolline che tira larco, è opera***) di Aluixe Anichino.

La corniola del nudo, che†) tien in mano mancha vn scoripone, et in la dextra un vaso, è opera anticha.

Il nudo a pena in un paese fu di man di Zorzi, et è il nudo che ho io in pittura delistesso Zorzi.

El detto M. Michiel ha più quadretti de capretti et tauolette di sua mano, ritratti da carte del Mantegna, Raphaello et altri, ma coloriti da lui alla maniera de Jacometto††) et felicemente.

*) Die Worte »carretta in un« fehlen sowohl bei Mor. als auch bei Frz.

**) Zweifelhafte Lesung für das Wort »ametista«.

***) Nach »opera« das durchstrichene Wort »antiqua«.

†) Nach »che« die durchstrichenen Worte »tira larco«.

††) Bei Mor. und Frz. statt »Jacometto«: »Jacomo«.

Mpt. 71 r.*)

In la charita.

La Tauola de San Zuane euangelista in la capelletta a man mancha delaltar grande, a guazzo, cun le istoriette nel scabello, fu de man de Zuan Bellino, opera lodeuolissima. Credo lo scabello fusse de man de Lauro Padoano.

La Tauola, de ..... in la capelletta a man dextra delaltar grande fo de mano de .....**)

La capella a man mancha tra el parcho et laltar grande, ornatissima de pietre fu fatta far da Dominico de Piero zogiellier et antiquario singular l' anno ..... a mastro .....

Iui la statua del Christo de bronzo sopra laltar fo de man de .....

La capelletta alincontro della detta fo fatta far da Giorgio Dragan l' anno.

L' ornamento lodeuole de marmo fo architectura et sculptura de Christophoro Gobbo Milanese.

Mpt. 72 r.

La Tauola iui della nostra donna cun li ·4· Santi do per lato, fo de mano de Zuan Baptista da Coneglian.

In la sepultura de Briamonte ..... in lo inchlaustro, li dui quadri de bronzo de mezo rilevo delle due battaglie pedestre et equestre, furono de man de Vettor Gambello.

El choro di Tarsia fece Alexandro de Christophoro Bregnio lanno 1539,***) come apar iui.†)

Mpt. 72 v.

In la scola della Karita la qual scola è la piu anticha de scolae de V(enezia).

La nostra donna in testa delalbergo, cun el puttino in brazzo, cun li altri dui santi vn per lato à guazzo,††) in tauola, et magior del natural, furono de man de Antonio da Muran.

*) Diese Seite ist mit auffallend heller Tinte geschrieben.

**) Dieser Satz fehlt sowohl bei Mor. als auch bei Frz.

***) Bei Frz. statt 1539: 1530.

†) Der kleine Absatz von »El choro« bis zum zweiten Anmerkungszeichen ist später mit dunklerer Tinte nachgetragen.

††) »à guazzo« fehlt bei Frz.

Nel ditto albergo a man mancha li apostoli pur in tauola a guazzo, mazor del natural, furon de man de Jacomello dal Fior l' anno 1418. 13. Febbrajo.

A man dextra le pitture, ut supra furono de man de .....

In la sala della ditta scola la nostra donna a guazzo in tauola a man mancha appresso la porta delalbergo fu dipinta lanno 1352 da .....

La pittura in ditta sala sopra la scala fu fatta lanno · 1487 · da .....

Le altre pitture da lun lato et laltro della sala, pur a guazzo, in tauola cun la istoria della nostra donna, furono de man de .....

Nell' albergo El ritratto del cardinal Niceno vestito di zambellotto negro cun la cappa in capo, et cun lo capello deposto giuso accosto dello, fu de mano de ..... et nouamente è stato refatto da .....

Mpt. 73 r.

El quadretto della passion del nostro signore cun tutti li misterii in piu capitoli a figure picole alla Grecca, cun el texto*) delli euangelii Grecco sotto, fu opera Constantinopolitana, et par essere stata vna porta dun armaro. Et fu donata dal cardinal Niceno alla scola, della qual volse esser fratello. Per il che essi lo fecero ritrar nel ditto quadro della questa passion, de sotto inzenochiato cun la croce in mano cun dui altri fratelli della scola similmente inzenochiati, et cun le cappe in dosso.**)

Iui, el quadretto della testa de Christo in maiestà, a guazzo, fu de mano de Andrea Bellino, come appar per la sottoscriptione.

Anmerkungen.

Padua.

Im Santo (also in der Basilika des heiligen Antonius). Die Wandmalerei von Fra Filippo Lippi ist nicht mehr erhalten; sie war es auch nicht mehr zu Zeiten Jac. Morellis (Mor. S. 98). Nach Gonzati (La basilica di Sant' Antonio . . . 1852) war Fra Filippo 1434 für den Santo beschäftigt. Frz. S. 7.

Die Wandmalereien in der ersten Kapelle rechts, wenn man eintritt, sind nicht mehr da; ebenso fehlt die Pala von den Bellinis, die signiert war: »Jacobi Bellini Veneti patris ac Gentilis et Joannis natorum opus MCCCCLX« Mor. S. 98 (nach Fra Valerio Polidoro), Frz. S. 8.

Die Fresken in der zweiten Kapelle zur Rechten, das ist in der Capella San Felice, gemalt von Altichiero und D'Avanzo, sind noch vorhanden, aber durch Restaurierungen verdorben. Frz. S. 11. Man wird bei der Deutung von Einzelheiten mit Vorsicht vorzugehen haben.

Eine verhältnismäßig eingehende Besprechung dieser Malereien wurde 1838 durch Ernst Förster im »Kunstblatt« Nr. 3 veröffentlicht. Seither oft beschrieben.

Die Passionsbilder im Kapitel sind nicht mehr da. Marc-Anton Michiel nennt sie als Werke des Giotto. Vorhanden sind nur noch Gestalten von Heiligen und Propheten. Diese aber sind nicht, wie Gonzati wollte, die Werke des Giotto, die in der »Notizia« erwähnt sind. Mor. S. 100ff.

Die Wandmalereien des Jac. Bellini und Lorenzo da Lendenara am ersten Pfeiler links sind nicht sichtbar. Frz. S. 12.

Die folgende Einschaltung nötigt uns, die Basilika zu verlassen.

Die Wandmalereien in der Capella San Giorgio außerhalb des Santo sind die bekannten Arbeiten des D'Avanzo und Altichiero, über die bei Ernst Förster (»Die Wandgemälde der S. Georgen-Kapelle zu Padua« 1841 und früher 1838 im »Kunstblatt« Nr. 6, 8 und 11), in allen Handbüchern, in Paul Schubring »Altichiero und seine Schule« (1898) und bei Venturi »Storia dell' arte italiana« V, S. 891ff. Auskunft zu finden ist.

Der Text in der »Notizia« kehrt nun wieder zum Santo zurück.

Die Wandmalereien von Giovanni und Antonio de Padua sind schlecht erhalten. Frz. S. 15.

*) Bei Mor. und Frz. statt »texto«: »tempo«.
**) Der lange Abschnitt von »Et fu donata« unten bis »cappe in dosso« ist nachgetragen.

Von den sogleich danach erwähnten Malereien ist nichts mehr zu sehen.

Das Gemälde von Mantegna über dem Hauptportal existiert noch, aber leider in jämmerlichem Zustand. Vgl. den jüngeren (Giov.) Morelli: »Kunstkritische Studien; die Galerien zu München und Dresden« (1891) S. 232, besonders aber Paul Kristeller: Andrea Mantegna (1902), Abb. auf S. 126 (nach Anderson, Text S. 25 und 459); neuestens eine Abbildung auch in dem Band »Padua« von L. Volckmann der »Berühmten Kunststätten« (Leipzig, E. A. Seemann).

Die Wandmalereien in der Scuola del Santo sind schlecht erhalten und stark restauriert. Sie werden oft besprochen in der Literatur über Tizian, Campagnola und Montagna.

In der Casa Cornaro (zu Padua).

Die Malereien des Falconetto sind nicht mehr erhalten. Siehe auch den Abschnitt über San Francesco wenige Zeilen weiter unten.

Von den Wandmalereien in der Kirche Santa Giustina sind Reste erhalten geblieben. Sie waren eine Zeitlang übertüncht und sind 1896 wieder aufgedeckt worden. Die Wandmalereien aus der Geschichte Sankt Benedikts werden von Michiel dem Lorenzo da Parenzo, also einem Istrianer Künstler zugeschrieben, der mit Bernardo da Parenzo für identisch gilt. Hiezu den Kommentar des alten Morelli (S. 110f. und einen Nachtrag S. 255) und Paolo Tedeschi in »Arte e Storia« vom Mai 1885 (Anno IV, Nr. 22), S. 173f. sowie Caffis Ergänzung im Juni (a. a. O. S. 204f.) Frizzoni war so freundlich, mich auf diesen Artikel aufmerksam zu machen. Auf Bernardo Parentino kommen die Blätter noch zurück aus Anlaß eines Bildes im Louvre und eines anderen bei E. Weinberger in Wien. Dann wird auch die neuere Literatur mitgeteilt. Auf die Stelle bei Michiel nimmt Rücksicht »Archivio storico dell' Arte« III (2.) 1897, S. 79. Frz. (S. 27) wundert sich mit Recht, daß M. A. Michiel das prächtige Bild von Romanino nicht anführt, das fast sicher zur Zeit Michiels in Santa Giustina aufgestellt war.

In San Francesco (zu Padua).

Das Altarbild von »Retilao« aus dem Jahre 1447 ist verschollen, desgleichen das von Antonio und Zuanalvise da Murano. Die Wandmalereien des Geronimo Padovano in San Francesco sind nur zum Teil und schlecht erhalten. Verloren ist die Malerei an der Schauseite der Casa Cornaro. Frz. S. 28f.

Von dem Altarwerk des Schiavone Dalmato ist das Mittelstück in der Berliner Galerie erhalten (Kaiser Friedrich-Museum Nr. 1162, Abbildung bei Kristeller: Mantegna). Mitten ist ein breiter Streifen erneuert. Die Seitenbilder befinden sich in einer der Sakristeien des Domes zu Padua (rechts: Antonius Abbas und ein heiliger Mönch, wohl San Francesco, links ein heiliger Bischof und Antonius von Padua).

Das große Altarwerk von Bartolomeo und Antonio da Murano aus dem Jahre 1451 dürfte nach der Vermutung des Prof. Andr. Gloria 1810 fortgekommen sein, als das Kloster aufgehoben wurde. Frz. S. 30. Es ist wohl dasselbe, dessen Bestandteile in neuerer Zeit im Museo Civico zu Padua aufgestellt worden sind (G. Ludwig im »Repertorium für Kunst- und Wissenschaft« XXII, S. 444, und G. Sinigaglia: »De' Vivarini«, S. 64). Darüber wird (nach Moschetti) bei Gelegenheit noch zu sprechen sein.

Beim Philosophen Thomeo Leonico (in Padua).

Das Bild mit den Fischern in einer Landschaft, die einen Fischotter gefangen haben, von »Gianes da Brugia«, ist noch nicht wiedergefunden worden, so viel auch beim alten Morelli, bei Frizzoni und sonst noch darüber geschrieben worden ist. Es wird auch schwer halten, mit Sicherheit zu bestimmen, wer in diesem Falle mit »Gianes da Brugia«, Jan aus Brügge, gemeint ist. Das Bildchen war auf Leinwand gemalt, kaum nachträglich auf Leinwand übertragen, jedoch möglicherweise auf Leinwand kopiert nach einem Vorbild auf Holz. Ursprüngliche Leinwandunterlage würde gegen Jan van Eyck sprechen, den man hinter dem »Gianes da Brugia« gesucht hatte. Van Mander erwähnt allerdings Leinwandbilder als Nachahmungen von Teppichen und als Wandbehänge benützt, schon in der Generation unmittelbar nach dem Van-Eyck (im Leben des Rogier van Brügge). Dagegen wäre es möglich, daß die Darstellung aus einem Holzbild kopiert worden wäre, das man damals dem Van Eyck zuschrieb. Über die Nieder-

länder ist Michiel nur mangelhaft unterrichtet gewesen.

Auch das Bildnis des Misser Leonico von der Hand Giovanni Bellinis ist nicht zu ermitteln. Es dürfte längst verkommen sein, da es schon zu Michiels Zeiten vergilbt und nachgedunkelt war.

Nicht erhalten auch das Profilbildnis des alten Leonico vom alten (Jacopo) Bellini. Ohne Zweifel war ein, bei Michiel nicht erwähntes Bildnis des Philosophen Tomeo Leonico selbst, das ihn bejahrt darstellt und in P. Giovios Elogia von 1577 (Fol. 51 v.) (danach auch bei Reusner: Imagines 1589) abgebildet ist, eine Zeitlang im Hause. Übrigens bringt merkwürdigerweise ein besonderes Exemplar dieser Elogia für T. Leonico einen anderen Typus (Wiener Hofbibliothek).

Wohl konserviert die Josua-Rolle. Sie befindet sich in der Vatikanischen Bibliothek, was ich schon vor Jahren in der »Chronique des arts et de la curiosité« (1887, Nr. 29) mitgeteilt habe. (Die Literatur hiezu in »Blätter für Gemäldekunde« Bd. II, S. 176, wo die große neue Publikation besprochen ist.)

Im Hause des Misser Aless. Capella (zu Padua).

Das Brustbild des segnenden Christus mit dem Buch von B. Montagna könnte das Bild sein, das vor Jahren vom Wiener Antiquitätenhändler Blum in die Sammlung Figdor gelangt ist. Im Hauptblatt wird die Abbildung des Gemäldes und eine kritische Erörterung gegeben.

Die nachfolgende Stelle in den »Notizie« scheint aus dem Abschnitt über Tomeo Leonico versprengt zu sein. Das erwähnte Bildnis des jugendlichen Tomeo Leonico ist noch nicht wiedergefunden. Denn auch der zweite Typus bei Giovio kann nicht eigentlich als ein Jünglingsbildnis gelten.

Das gerettete Fresko aus der Karmeliterkirche, das der alte Morelli dem Cimabue zugeschrieben hat, blieb bisher ohne Erklärung. Frizzoni (S. 40) zweifelt daran, daß Cimabue in Padua gemalt habe.

Im Hause des Pietro Bembo.

Das Bild mit Johannes Baptist und dem Lamm wird von der »Notizia« mit Vorbehalt als Werk des Memlingk aus dem Jahre 1470 erwähnt. Frizzoni (S. 44) weist auf den Johannes Baptist von Memlingks Hand in der Münchener Pinakothek hin, ohne damit die Sache entscheiden zu wollen. Es ist denn sicher auch unentschieden, ob das Bembo-Bild jetzt in München ist oder nicht.

Das Bild von Mantegna, das die »Notizia« darauf anführt, ist ebenfalls nur sehr vermutungsweise in der Berliner Galerie oder in der venezianischen Galerie Querini Stampalia zu suchen. Denn Michiel spricht von einer »Tavola piccola« und von dem Hinbringen des Christkindes zur Zirkumzision. Das paßt nicht ganz zu den Gemälden in der Berliner Galerie und in der Sammlung Querini. Schon Kristeller (Mantegna S. 151 und 460) machte auf die Hindernisse aufmerksam, die einer Identifizierung des Mantegna bei Bembo mit der Darstellung im Tempel bei Querini und in der Berliner Galerie entgegenstehen. Kristeller tritt nebstbei bemerkt gegen Lermolieff für die Echtheit des Exemplares in Berlin ein.

Über den Nachweis des Doppelbildnisses von Raffael, das den Navagiero und Beazzano darstellte und dem Pietro Bembo gehört hat, herrscht auch keine völlige Übereinstimmung. Zumeist wird auf das Doppelbildnis der Galerie Doria in Rom hingewiesen. Vgl. die Erörterungen bei Mor. S. 125f. und bei Frz. S. 46, die auf die Bildnisse näher eingehen. In neuester Zeit auch Lafenestre: »Rome« (Les Musées etc.) S. 224f.

Das Bildnis des (Jacopo) Sannazaro, gemalt von Sebastiano del Piombo (Sebastiano Veneziano) nach anderem Vorbild ist nicht nachgewiesen. Man möge es einmal mit dem, vermutlich vom Sebastiano del Piombo gemalten Bildnis versuchen, das mit der Sammlung Bossi aus Mailand nach Wien und später nach einigen Wanderungen zu Gaston Ritt. v. Mallmann nach Blaschkow gekommen ist. Möglicherweise hängt die Stelle in der »Notizia« zusammen mit dem Typus, der im Holzschnitt bei P. Giovio in der Elogia und bei Reusner in der Icones festgehalten ist. Diese Halbfigur geht jedenfalls auf ein Porträt aus der Zeit um 1500 zurück. Brustbild. Die Rechte ist erhoben. Kräftiger Stil.

Stark betonte Modellierung des Gesichtes eines etwa 40jährigen Mannes.

An dem Sebastiano del Piombo der Sammlung Bossi (dieses Bildnis ist im Wiener Versteigerungskatalog von 1886 abgebildet) scheinen mir durch Übermalungen die Formen des Haares, wohl auch des Bartes verändert. Erst wenn über der ursprünglichen Form des Kopfes und der Frisur eine sichere Überzeugung gewonnen sein wird, kann eine Vergleichung mit dem Sannazaro in Giovios Elogia von Erfolg sein. Auf dem Bilde bei Mallmann wäre Sannazaro übrigens in höherem Alter dargestellt als im Holzschnitt bei Giovio.

Die zwei Bildnisse Bembos, eines von Raffael, das andere von Jacometto, sind erst nachzuweisen. Mor. S. 127f. und Frz. S. 47ff. äußern sich über andere Bildnisse Bembos.

Das Bildnis des Gentile da Fabriano von Jacopo Bellini war nach Frizzonis Kommentar (S. 49) in der Venezianer Versteigerung Gradenigo 1815 vorgekommen. Es scheint seither zugrunde gegangen zu sein.

Verschollen das Bildnis des Bertoldo d'Este von Jacopo Bellini und die Porträte des Petrarca und Dante von ungenannter Hand. Über Bertoldo d'Este Mor. S. 108.

Über das Laurabildnis zu Avignon, auf das die »Notizie« anspielen, ist manches geschrieben worden. Ich verweise hauptsächlich auf Eugène Müntz in den »Mèmoires de la Société des Antiquaires de France« 1885, wieder auf Müntz in der »Gazette archéologique« von 1887 und das »Repertorium für Kunstwissenschaft« XII, S. 111. Vgl. überdies Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei (deutsche Übersetzung II, 262), Le Prince D'Essling und Eug. Müntz: »Petrarque« 1902 passim, Rothes: »Die Blütezeit der Sienesischen Malerei« S. 14, A. Venturi: »Storia dell' arte italiana« Bd. V (1906), S. 619f. (dort noch weitere Literatur), einen Artikel von Giacomo de Nicola im »L'arte« 1906 (Heft V, S. 336ff.) und die Mitteilungen im Jännerheft der Zeitschrift »Les Arts« 1907. Das Gemälde in Avignon ist von der Hand des Simone Martini.

Es hat sich nur wenig mehr davon erhalten. Das Laurabildnis aus der Sammlung Bembo ist, wie es scheint, verschollen,

Der überlebensgroße Sankt Sebastian an der großen Säule, das Gemälde von Andrea Mantegna ist möglicherweise das große Bild der Sammlung Franchetti in Venedig. Dafür spricht im allgemeinen die Herkunft, die auf die Familie Bembo zurückreicht. Trotzdem dürfen wir uns nicht verhehlen, daß die ziemlich anschauliche Beschreibung bei Michiel nicht auf diesen Sebastian von Mantegna, sondern auf den in Aigueperse (Puy-de-Dome) paßt. Dieser Sebastian steht wirklich vor einer großen Säule (»Colonna grande«), von der bei dem Sebastian der Galerie Franchetti nichts zu sehen ist. Abbildungen beider Sebastianbilder bei Yriarte und bei Kristeller, wo auch auf Marc-Ant. Michiels »Notizia« hingewiesen wird. Vgl. überdies »Archivio storico dell' arte« 1895, S. 409 und »Gazette des beaux-arts« 1886 (zum Bilde in Aigueperse). Frizzonis Kommentar (S. 51) bezieht sich auf das Sebastianbild bei Franchetti, das vorher in der Galerie Scarpa zu Motta bei Treviso war. Ich vermute, daß in der langen Zeit von Bembos Tod (1547) bis zum Übergang in die Galerie Scarpa (um 1810) einmal eine Verwechslung vorgekommen ist. Denn nur schwer könnte ich mich entschließen anzunehmen, daß Michiel die große Säule in seiner Beschreibung des Bildes nur so dazu erfunden hätte.

Die zwei in Miniaturmalerei ausgeführten Kopien von Giulio Campagnola nach Giorgione und nach Diana dürften längst verloren sein. Übrigens ist die Stelle zu beachten, in bezug auf das frühe Vorkommen von Miniaturkopien.

Das kleine Bild in mehreren Abteilungen mit Darstellungen aus dem Leben einer ungenannten Persönlichkeit, wohl eines oder einer Heiligen, gemalt von Jacometto, ist noch nicht wiedergefunden, auch nicht der Christus, von Engeln gehalten, der von einem Schüler Giulio Campagnolas unter Beihilfe des Meisters gemalt worden. Auch das Bildnis des jungen Carlo Bembo, von Jacomettos Hand, ist nicht mehr nachzuweisen.

Die Terenzhandschrift und der Virgil sind beide in die Vatikanische Bibliothek gelangt. Hiezu Frz. S. 56ff. und 248f. und die Literatur über die Bibliotheca Vaticana.

Bei den Eremitani (zu Padua). Über die Wandmalereien des Giusto Padovano vgl. J. v. Schlosser im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. 17 und 23. Die Malereien, die Michiel dem Guariento zuschreibt, haben seit einiger Zeit, seitdem die Reste des großen Wandgemäldes im Dogenpalast zu Venedig aufgedeckt und abgenommen worden sind, an Interesse wesentlich gewonnen. (Venturi: »Storia dell' arte italiana« V, S. 922 ff. Dort auch eine Abbildung des dornengekrönten Christus von Guariento bei den Eremitani nach H. Sempers Photographie.)

Das Altarbild vom Maler Marino aus dem Jahre 1370 ist verschwunden.

Die Wandmalereien in der Ovetari-Kapelle von Andrea Mantegna, Ansuino da Forlí, Bono Ferrarese (bei Michiel unsicher als »over Bolognes« angeführt) und Niccoló Pizzolo aus Padua sind erhalten, wenngleich restauriert. Alle Handbücher und die Werke von Yriarte und Kristeller über Mantegna (besonders sind Kristellers Ausführungen zu beachten) geben weniger oder mehr Aufschluß über diese großartigen Werke und über deren Entstehungsgeschichte. Frz. S. 65 weist darauf hin, daß Bono sich selbst als Ferraresischer Maler nennt auf dem Hieronymusbild der National Gallery zu London.

Die Wandmalereien Giottos in der Scrovegnikapelle sind bekanntlich noch vorhanden, wenngleich nicht in allen Teilen wohl erhalten. Die endlose Literatur über diese Gemälde anzuführen, liegt mir fern. Jedes zusammenfassende Werk und jedes Buch, das von Padua handelt, bespricht die wichtigen Denkmale Giottesker Kunst. Aus neuester Zeit wären zu vergleichen Andrea Moschetti: »La Capella degli Scrovegni e gli Affreschi di Giotto in essa dipinti« (Florenz, Fratelli Alinari, 1905) »L'Art«, IX, S. 29 und das einschlägige Kapitel in Venturis »Storia dell' arte italiana« (Bd. V, S. 306 ff.). Die feierliche Einweihung der Kapelle geschah 1305. Für die Ausführung der Malereien nennt Michiel 1303 als Jahreszahl.

In der Casa delli Vitalliani bei den Eremitani waren vorhanden, sind aber nicht mehr zu sehen, Helldunkelmalereien von Paolo Uccello.

In San Benedetto (zu Padua). Ein verhältnismäßig kleines Leinwandbild mit der Geburt Christi vom Paduaner Corona war in der Art der Niederländer (diese werden bei Michiel »Ponentini« genannt) nach einem fremden Gemälde hergestellt. Es ist nicht mehr in Padua und läßt sich anderswo nicht mit Sicherheit nachweisen.

Der heilige Benedikt von Mantegna ist nicht mehr vorhanden.

Bei Marco (Benavides) da Mantoa (in Padua) befanden sich ein büßender Hieronymus von Raffael und eine Madonna von Bartolommeo Montagna, die verschwunden sind. Auch die großen Leinwanden mit Landschaften von Domenico Campagnola sind nicht mehr nachweisbar. Nach dem, was man an sicheren Zeichnungen dieses Campagnola kennt (in London, in Weimar)*) müßte man sich diese Landschaften ungefähr in Früh-Tizianeskem Stil ausgeführt vorstellen.

Beim Tuchhändler Da Stra (in Padua). Eine kleine Nachahmung der Mantegnaschen Fresken bei den Eremitani dürfte identisch sein mit Bildern, die jetzt bei Madame Ed. André in Paris sich befinden. Kristeller (Mantegna, S. 120 Anmerkung) nennt mehrere alte Kopien.

Das Pergamentbild von Giovanni Pisano mit den vielen Tieren scheint verschollen zu sein.

In der »Sala del Podestà«, das ist also im Palazzo della Ragione, genannt »Salone«, sind die Malereien des Giovanni Miretto aus Padua und eines ungenannten Ferraresen noch heute erhalten.

Zerstört dagegen ist die Kapelle des Podestà mitsamt den Gemälden von N. Pizzolo darin.

Im Baptisterium des Domes sind die Fresken noch erhalten; nicht ebenso der ehemalige Gemäldeschmuck des Klosters. (Venturi: »Storia dell' arte italiana«, Bd. V.)

Am Palazzo Capitaneo zu Padua (er war zur Zeit der venezianischen Herrschaft Sitz des Capitano). Dort fanden sich außen 1887 noch

*) Die Federzeichnung einer Landschaft in Dresden, ehemals Tizian benannt, gilt seit Giov. Morelli (Lermolieff) als Campagnola. (Hiezu Woermann: Handzeichnungen im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, Mappe VI.)

einige wenige Reste alter Freskomalereien. Von den Malereien im Innern ist das Stück mit dem sitzenden Petrarca gerettet. Das Meiste wurde im 16. Jahrhundert übermalt. Frz. S. 78f.

Die Gemälde der Capella del Capitanio von Guariento und Avanzo sind zum Teil erhalten in der Accademia di Scienze zu Padua.

Von den Malereien in Sant' Agostino (zu Padua) (sie waren von Guariento und vom jüngeren [Benedetto] Montagna) ist nichts erhalten.

In Praggia (Praglia) im Paduanischen waren Fresken von Bartolommeo Montagna vorhanden. Selvatico in seiner Guida di Padova (1842, S. 490) nennt die Fresken als vorhanden. Frizzoni verweist auf Selvatico. Sie waren übertüncht, und in neuerer Zeit abgedeckt worden (Woltmann und Woermann: »Geschichte der Malerei« II, S. 334), doch haben die Reste seither wieder gelitten. Durch Moschetti erfährt man, daß diese Fresken in neuester Zeit übel mitgenommen worden sind (»L'arte« VII, 324f.).

Die Werke in Monte Orton ermangeln ebenso in der Beschreibung der »Notizia«, wie in deren Kommentierung jener Klarheit, die zu bestimmten Äußerungen berechtigen könnte. (Vgl. Crowe und Cavalcaselle: »Geschichte der italienischen Malerei«, deutsch von M. Jordan V, 361, wo auch Scardeonius: »De antiquitate . . .« benützt ist, und die Kommentare bei Vasari, Ausgabe Milanesi, Bd. III. und bei Frz. S. 82.)

In Cremona.

Im Dom. Das große Gemälde der Kreuzigung mit dem Christus, der sich nach dem Beschauer zu drehen scheint, von Giovanni Antonio Pordenone, ist noch erhalten. Die Wirkung des scheinbaren Nachdrehens, die Michiel hervorhebt, kommt bei allen gut gezeichneten Verkürzungen vor. In diesem Falle liegt der Leichnam Christi in ungefähr diagonaler Richtung auf dem Boden. Die Füße sind gegen den Beschauer gekehrt.

Der großartig entwickelte Bilderschmuck von Boccacino und Altobello Melone über den Arkaden des Langhauses scheint zu Michiels Zeiten auch nicht ganz fertig gewesen zu sein, oder Michiel hat einiges übersehen. Die angedeuteten großen Wandgemälde sind 1515 bis 1517 vollendet worden. Ziemlich gute Erhaltung. Vorhanden und wohl konserviert sind auch Boccacinos kolossale vier würdige Figuren in der Halbkuppel der Apsis.

Aus San Domenico in Cremona sind die Bilder alle fortgekommen. Frizzoni hat ihre Wege studiert und teilt (S. 86f.) mit, daß eines der Bilder, die Kreuzschleppung von Boccacino, 1870 in die National Gallery nach London gekommen ist. Vgl. auch die neuen Kataloge der National Gallery einschließlich des illustrierten bei Nr. 806.

Die Bilder von Galeazzo Campi und Tommaso Aleni gen. Il Fadino kamen in den Palazzo del Municipio.

Über die Pala des Filippo da Parma läßt sich nichts Sicheres mitteilen.

Von den Malereien in Sant' Agostino (zu Cremona) ist nur die Tafel des Perugino erhalten, ein oft beschriebenes und in neuerer Zeit mehrmals abgebildetes Gemälde. Michiel hat die Jahreszahl verschrieben. 1494 steht auf dem Bilde; Michiel schreibt 1492.

Die Kirche Santa Maria delle grazie (zu Cremona) ist mitsamt den Bildern, die Michiel dort gesehen hat, verschwunden. Die Altarbilder des Boccacino sind nur obenhin erwähnt, wonach wenig Aussicht vorhanden ist, sie jemals wieder nachzuweisen.

Auch mit der Stelle von der Kirche Sant' Angelo ist nichts anzufangen.

Von den Malereien im Hause des Priors von Sant' Antonio (zu Cremona) sind noch die Helldunkelmalereien im »Camerino rotondo« erhalten, die einem Schüler des Boccacio Boccacino zugeschrieben werden (Frz. S. 93).

Mailand.

Bei der großartigen Umgestaltung, die der Castello Sforzesco im Laufe der jüngsten Zeit erlebt hat, sind manche Wandmalereien wieder zum Vorschein gekommen, nicht aber die, von denen Michiel spricht.

Im Abschnitt über den Dom wird der Maler Bernardo da Trevi erwähnt. Damit ist Bernardo Zenale gemeint, wie schon Frizzoni S. 114f. bemerkt. Zur Baugeschichte des Domes

hauptsächlich zu benützen die »Annali della fabrica del Duomo di Milano« (1877 ff.). Für Zenale neben den bekannten Handbüchern W. v. Seidlitz in der »Festgabe zum 4. Mai 1885« an Anton Springer.

Die primitiven Fresken im erzbischöflichen Hofe sind verschwunden, Frz. S. 113. Reste der Gemälde aus S. Giovanni de Conca waren früher im langen Saal des Museo artistico Municipale zu sehen und dürften nun im neuen Castellomuseum aufgestellt sein.

Im Hause des Herrn Camillo Lampognano befand sich ein Bild mit der Darstellung eines Geschäftsherrn und seines Kassiers oder Buchhalters. Es wird Abrechnung gehalten. Michiel gibt die Jahreszahl 1440, auf die man sicher nicht schwören darf, und sagt, das Bild sei von Jan (van) Eyck, er meine, dieser heiße Memlingk, gemalt. Michiel hat die Jahreszahl nicht selbst abgelesen und sie vielleicht verschrieben oder sie sonstwie mißverstanden. Über die alten »Ponentini« war er, wie aus allen einschlägigen Stellen der »Notizia« hervorgeht, nicht ebenso unterrichtet, wie über seine malenden Zeitgenossen in Italien. Auf seinen Van Eyck darf man nichts geben. Trotzdem möchte ich die Stelle nicht sogleich ohne Vorbehalt auf ein Bild von Quentin Metsys beziehen, wie es geschehen ist (Frz. S. 116). So nahe bei der Entstehungszeit (Metsys malte ein derlei Bild um das Jahr 1515) hätte man doch den Namen des Malers noch gewußt. Das Bild des Metsys, auf das ich anspiele, befindet sich im Louvre und stellt einen Wechsler mit seiner Frau dar. (Vgl. Lafenestre: »Le Louvre« S. 172, Nr. 2029, und Walter Cohen: »Studien zu Quentin Metsys«, Bonn 1904, S. 86.) Möglich wäre es immerhin, daß Michiels Gewährsmann die Frau für den Buchhalter genommen, die Jahreszahl verlesen und mit dem Namen des Malers eine Verwirrung angerichtet hätte.

Im Castello zu Pavia.

Von den Malereien des Vittore Pisano sind nur mehr klägliche Reste erhalten. Mit Ausnahme einer Halbfigur Christi (ob diese noch von Pisano, bleibt fraglich) ist fast alles bis zur Unkenntlichkeit verdorben.

In Bergamo.

Am Palazzo del Podestà und am Palazzo della Ragione befanden sich zu Michiels Zeiten Wandmalereien von Cariani und von Donato Bramante. Erhalten sind nur einige Reste von Carianis Malereien (Frz. S. 125 f. kommentiert die Stelle bei Michiel eingehend, die zwei verschiedene Gebäude in einem kurzen Abschnitt zusammenfaßt), wie denn überhaupt Frizzonis Anmerkungen besonders für das Kapitel über Bergamo von besonderer Bedeutung sind.

In San Brancazzo (Pancrazio) zu Bergamo.

Das Fresko mit einer Pietà von Donato Bramante, das Michiel kannte, ist nicht mehr da. Ob das Staffeleibild einer Pietà, das jetzt noch vorhanden ist, als Kopie des alten Freskos gelten kann, ist eine Frage, die wohl kaum zu bejahen ist. Frizzoni wurde durch die jetzt vorhandene Pietà an Salmeggias Stil erinnert. (Frz. S. 127.)

Im Dom (zu Bergamo).

Die Altartafel des Andrea Previtali ist noch da. Doch ist die Beschreibung Michiels nicht genau; denn in der Mitte ist nicht die Madonna, sondern San Benedetto dargestellt. (Frz. S. 127.)

In Sant Alessandro (zu Bergamo).

Ein Temperabild von Lor. Lotto ist noch erhalten, doch ungünstig aufgestellt. (Frz. S. 128. Berenson: »Lor. Lotto« 1895, S. 161, setzt dieses Bild ins Jahr 1517 ungefähr und weist auf Michiel und Ridolfi hin.)

In Santa Maria della Misericordia.

Die Intarsien nach Lottos Zeichnung sind erhalten. (Frz. S. 129. Berenson weist diese Arbeiten in die Zeit von 1523 bis 1530.)

Aus San Domenico (in Bergamo) kam das große Altarbild von L. Lotto aus dem Jahre 1516 in die Kirche San Bartolommeo und das vermutlich schon ziemlich früh. Denn Ridolfi kennt es schon in San Bartolommeo. (Frz. S. 131 f. und 251, Berenson S. 149 ff.) Berenson gibt die Jahreszahl mit 1516. Ich habe es versäumt, diese Angelegenheit vor dem Bilde zu überprüfen, das durch so viele andere besonders künstlerisch bedeutsame Züge fesselt.

Die Fresken in San Domenico sind nicht mehr erhalten. Das mehrteilige Altarwerk von Borgognone kann in der Sakristei von San Bartolommeo besichtigt werden. Es besteht aus

fünf Bildern, mit einer Pietà, San Ludovico, Santa Agata, Santa Lucia und einem heiligen Diakon.

Die Intarsien nach Zeichnungen von Trozo da Monza, Bernardo da Trevi und Bramantino sind an den Wänden des polygonen Chores von San Bartolommeo angebracht.

An der Porta Pinta zu Bergamo sind noch einige überlebensgroße Figuren von Trozo da Monza erhalten (Frz. S. 134).

In Santo Spirito (zu Bergamo). Das Altarbild von Previtali, das Michiel erwähnt, ist noch da. Es ist signiert und trägt das Datum 1515. Ein zweites großes zehnteiliges Altarwerk von 1525, das in Santo Spirito vorhanden ist, war zu Michiels Zeiten noch nicht aufgestellt. Denn er erwähnt von diesem auffallenden Werke, das ebenfalls signiert ist, keine Silbe.

Lorenzo Lottos Altarbild wird dagegen bei Michiel verzeichnet. Es befindet sich am vierten Altar rechts, wenn man eintritt, d. i. liturgisch links.

In San Bernardino ist das große berühmte, oft besprochene und abgebildete Altarblatt von Lotto noch wohl erhalten (signiert und datiert mit 1521).

Aus der Trinitàkirche bei Santo Spirito ist ein kleinerer Lotto, der bei Michiel erwähnt ist, in die Sakristei von Sant' Alessandro in Croce gelangt.

Aus Santa Maria delle Grazie (in Bergamo) kamen die Bilder von Vincenzo Foppa in die Brera nach Mailand (Frz. S. 138 und Lermolieff-Morelli 1880 in dem Buch »Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin«, 1880, S. 439 ff.).

Im Hause des Herrn Leonin Brambat (zu Bergamo). Die Halbfigur des kreuztragenden Christus von Cariani wird mit dem Gemälde identifiziert, das jetzt in der Pinacoteca Lochis zu Bergamo hängt (Frz. S. 139, Catalogo von 1881, S. 85, Nr. 172).

Lottos Natività ist wohl in der Pinacoteca Tosio zu Brescia zu suchen (Frz. S. 139).

Die Pietà von Lotto ist noch nicht identifiziert.

In bezug auf das Hieronymusbild des Lotto kann man zunächst zwischen den Darstellungen im Louvre, in der Madrider Galerie, in der Galerie Doria zu Rom und in Hermannstadt wählen. (Frz. Kommentar S. 140 und »Archivio storico dell' arte« VII, S. 378 f., Frimmel, »Kleine Galeriestudien« N. F. 1. Lieferung, »Die Gemäldesammlung in Hermannstadt« S. 82 f., Berenson, »Lorenzo Lotto« S. 278 f., zu den Bildern in Galerie Doria, zur Kopie in Madrid und zu dem echten Bildchen in Hermannstadt. Dieses ist in neuerer Zeit abgebildet worden im Hermannstädter Galeriewerk von M. Csaki. Zum Doriabilde Lafenestre: »Rome« [»Les musées« S. 206 f., und desselben »Le Louvre«]. Das Bildchen der Galerie Doria fällt wohl zu spät, um dem Anonimo (d. i. Michiel) bekannt zu sein. Es wird um 1545 angesetzt. Die engere Wahl bleibt zwischen den zwei frühen Hieronymusbildern im Louvre und in Hermannstadt.)

Im Hause des Herrn Zannin Cassotto. Frizzoni weist auf ein altes handschriftliches Verzeichnis hin, das die Bilder aufzählt, welche Lotto für Zannin Cassotto gemalt hat, wodurch die unbestimmte Angabe bei Michiel von »dui quadri« wesentlich klarer wird. Eines der inventarisierten Bilder ist nach Frizzoni in der Madrider Galerie zu suchen (Nr. 797, Lotto, Misser Marsilio mit seiner Verlobten und mit Cupido). G. Gronau weist im »Repertorium für Kunstwissenschaft« XVIII, S. 396 darauf hin, daß dieses Bild in einem Verkaufskatalog aus dem 17. Jahrhundert vorkommt, den Campori (Cataloghi ed Inventari mèditi S. 453) bekanntgemacht hat.

Im Hause des Herrn N. di Bonghi (zu Bergamo) befand sich ein Lotto mit der mystischen Vermählung der heiligen Katharina und des Christkindes, ein Bild, auf dem ein Porträt des Herrn Bonghi angebracht war. Noch zu Ridolfis Zeiten befand es sich in der Familie. Vorübergehend war es in San Michele aufbewahrt (vgl. Maraviglie I, 128). Seit einiger Zeit ist es in der Galleria Carrara zu Bergamo (Frz. S. 142). Die obere Hälfte ist verstümmelt. Nach Angabe des Catalogo von 1881 (S. 14, Nr. 66) stammt das Bild aus der Familie Bonghi. Das Porträt, das darauf vorkommt, ist aber nicht das des Malers Lotto, sondern es stellt Herrn Bonghi dar. Die Signatur und Datierung lauten: »Laurentius Lotus 1523«. Lateinische Minuskel mit

großen Anfangsbuchstaben und arabischen Ziffern. Vgl. auch Berenson: Lotto S. 190 f.

In Crema.

In Santa Maria (della Croce) ist das Altarbild von Benedetto Diana noch erhalten. (Frz. S. 143.)

In Santo Spirito (zu Crema). — Die Ausgießung des heiligen Geistes auf Maria und die Apostel, das Bild des Paris Bordone befindet sich in der Brera zu Mailand (Frz. S. 144). Catenas Christus und Magdalena ist noch nicht wiedergefunden.

Carianis Presepio (Anbetung durch die Hirten) wäre nach Frizzonis Angabe vielleicht in Zogno (in der Valle Brembana) zu suchen. Mussi-Williamson S. 88 f. halten ein Bild der Galerie Doetsch für dasjenige, das bei Michiel erwähnt ist. Dasselbe Bild befindet sich jetzt bei Heinr. Wolde in Bremen. (Vgl. G. Pauli »Gemälde alter Meister im bremischen Privatbesitz«, 1905, S. 19, wo auf die Vermutung G. Ludwigs hingewiesen wird.)

Das Kloster der Eremitani (zu Crema) ist aufgehoben und die Fresken sind nicht mehr da. Das Gemälde des Paris Bordone mit Maria, Sankt Christoph und Georg befindet sich nach Frizzonis Angabe in Lovere am Lago d'Iseo in der Galerie Tadini.

Im Dom (zu Crema). Ein Fresko mit einer Madonna von einem alten Meister und aufgefrischt durch Vincenzo Civerchio, genannt Fanon, ist nach Frizzoni noch erhalten, ebenso Civerchios Altar mit den drei Heiligen. Die Orgeltüren wurden von Frizzoni übel verwahrt in der Chiesa di S. Bernardino wiedergefunden.

Verloren ist das Zimmer mit Civerchios Malereien im Hause der Madonna Ipp. de Vilmarcà.

In Venedig.

Im Hause des Herrn Antonio Pasqualino. Dort befand sich ein großes Abendmahlsbild von einem Tizian-Schüler Stefano, der bei Michiel nicht näher benannt wird. Mit diesem Stefano wird wohl Joh. Stefan Calcar gemeint sein, der Tizians Schüler gewesen. Vasari hat ihn 1545 in Neapel näher kennen gelernt. Tizian hat jenes Abendmahl von Stefan (Calcar) selbst fertig gemalt, so berichtet Michiel, der seine Mitteilung mit 1532 datiert hat. Nach dieser Jahreszahl fällt es schwer, anzunehmen, wie es Crowe und Cavalcaselle (Tizian, S. 642) wollen, dieses Abendmahlsbild beim Misser Pasqualino als eine Kopie nach dem Tizianischen Abendmahl anzusehen, das sich im Refektorium des Escurial befindet und, wie es scheint, reichlich nach 1532 entstanden ist. Immerhin hat man gewiß im Escurialbilde den Formenkreis angedeutet, in welchem sich Calcar bewegt haben dürfte. Joh. Stefan Calcar hat die Zeichnungen zu Vesals Anatomie hergestellt*), wie man aus Vasari und Lomazzo entnehmen kann. Beglaubigte Ölgemälde von ihm in Paris (Louvre) und in Berlin. Die Formengebung im Berliner Bilde ist bestimmter und härter als bei den gleichzeitigen Venezianern. Das Beiwerk ist eher nordisch als italienisch aufgefaßt, was am Dolchgriff des besonderen auffällt. Dagegen ist die Landschaft im Sinne der Italiener gehalten, nur ist die Ferne mehr kalt ultramarinblau.**) Das Bildnis im Louvre hat glatte, glänzende, niederländisch behandelte Stoffe. Gesicht und Hände sind weich behandelt, doch wohl merklich härter, als man es bei gleichzeitigen Venezianern findet. Ein inventarisch als Calcar benanntes, jedoch als Morone katalogisiertes Bild in der Wiener Galerie würde den Künstler mehr italienisiert zeigen als die beiden eben erwähnten Bilder, falls die Inventarbenennung Recht behalten sollte.

Man kann dem Künstler mit mehr oder weniger Recht zuschreiben je ein Bildnis in Augsburg, Köln, Stockholm und Sankt Paul in Kärnten. Im ganzen steht uns wenig Material zur Verfügung, um uns vorzustellen, wie das Abendmahlsbild bei Pasqualino in Venedig ausgesehen hat.

Der Kopf, beziehungsweise das Brustbild eines Jünglings, der einen Pfeil in der Hand hält, von Giorgione, ist wohl das Bild, dessen alte Kopie in der Wiener Galerie (Nr. 63) dem Correggio

*) Vor etwa zwölf Jahren sind die Holzstöcke in München wiedergefunden worden. Vgl. Münchener Allgemeine Zeitung vom 28. September 1895, wo auf einen Aufsatz von Prof. Roth in Virchows Archiv von 1895 hingewiesen ist.

**) Nebstbei bemerkt: das vogelklauenartige Anhängsel auf dem Berliner Bilde dürfte ein Nagelputzer sein, wie sich solche in guten alten Exemplaren in der Sammlnng Figdor vorfinden. Hiezu Blätter für Gemäldekunde, Bd. II.

zugeschrieben war. Für Giorgione selbst scheint mir das Bild zu spät zu fallen und zu locker behandelt. (Hiezu meine »Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen«, I, S. 365 f., und neuestens Monneret de Villard »Giorgione«, S. 84 und 85.)

Die Bilder des Gentile da Fabriano, die bei Pasqualino waren, sind verschollen. Auch Sankt Jacobus mit dem Stab, ein Brustbild aus der Richtung des Giorgione oder von diesem Künstler selbst, ist noch nicht wiedergefunden. Ebenso die kleine Maria mit dem Christkind auf dem Arme von Giovanni Bellini.

Die unterlebensgroßen Bildnisse von Antonello da Messina werden von Senator Morelli (Lermolieff) und Frizzoni in der Galerie Borghese zu Rom und in der Sammlung Trivulzio in Mailand gesucht. (Giov. Morelli in: »Zeitschrift für bildende Kunst« 1876 und Frz. S. 151.)

Im Hause des Herrn Andrea de Odoni (zu Venedig), eines besonders kunstfreundlichen Kaufherrn, der Skulpturen, kostbare Geräte und Bücher sammelte, der gleichzeitige Künstler beschäftigte (z. B. den Gerolamo da Treviso nach Vasari, Ausgabe Milanesi IX, 59, und den Lor. Lotto, wie Michiel selbst erzählt):

Die Miniaturen zu einem Gebetbuch, die als Jacomettos Arbeiten bewahrt wurden, und die Miniatur von Benedetto Bordone sind noch nicht wiedergefunden.

Ein Doppelbildnis vom alten Palma bleibt noch nachzuweisen.

Eines der interessantesten Stücke der Sammlung ist aber erhalten geblieben, und zwar Lor. Lottos Bildnis des Herrn Andrea Odoni, der mitten unter seinen Skulpturen dargestellt ist, ein sittenbildartig aufgefaßtes Porträt von großem Kunstwert. Es befindet sich in Hampton-Court (beschrieben bei Berenson, L. Lotto, und in Ernst Law: »The Royal Gallery of Hampton-Court«, London 1898, S. 57, Nr. 148 und Abb. S. auch Molmenti: »La storia di Venezia nella vita privata« S. 378 mit Abb.). 1653 ist es als Bestandteil der Sammlung Van Reynst durch Corn. Vischer gestochen worden. Zu Waagens Zeit galt es noch als Giorgione oder als Corregio. Die richtige Benennung Lotto geht auf Waagen zurück.

Den freundlichen Mitteilungen der Herren Prof. Dr. Robert von Schneider und Dr. Julius Banko in Wien verdanke ich folgende Angaben zu den dargestellten Skulpturen. Links im Mittelgrunde ein Herakles entweder mit der Himmelskugel oder den Eber tragend. Rechts der Torso einer römischen Imperatorenstatue, wie deren viele erhalten sind, daneben eine kleinere Bronze mit Sandalen bindendem Hermes, vielleicht eine Arbeit der Renaissance nach antikem Vorbild. Rechts undeutlich eine Statuette etwa eines pissenden Knaben. Vorne ein Torso der Aphrodite und, wie es scheint, ein Kopf des Augustus. Odoni hält eine kleine Figur der ephesischen Artemis in der Hand. Nachweise der gegenwärtigen Aufbewahrungsorte dürften nicht ohne weiteres zu liefern sein.

Eine Tiziansche Madonna mit dem kleinen Johannes und einer weiteren heiligen Figur könnte, wie Frizzoni (S. 159) vermutet, das Bild in der National Gallery zu London sein, von dem in der Galerie Pitti eine Kopie hängt. Übrigens ist ausdrücklich anzumerken, daß im Manuskript die unbenannte heilige Figur nur mit »S« und mit Punkten daneben angedeutet ist und keineswegs als »Santa« bezeichnet wird, wie es beim alten Morelli und bei Frizzoni steht. Dadurch wird die Identifizierung um einen Grad unsicherer.

Der Tizian-Schüler Stefano, der als Hersteller von Cassonebildern und Malereien an dem Bett und an einer Tür erwähnt wird, dürfte wieder Stefan Calcar sein. G. Ludwig im Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen (1903, Beiheft S. 102) spricht ohne eigentliche Begründung von einem Stefano dal Re, der beim Anonimo gemeint sein könnte.

Der liegende weibliche Akt von Savoldo ist noch nicht nachgewiesen. Ebenso fehlt der Nachweis des Romanino (Großmut des Scipio), des Bonifazio (Transfiguration) und der Bilder von Zuane Comandador und Sebastiano Bolognese (Serlio). Mit guten Gründen sucht G. Ludwig hinter dem Namen Zuane del Commendador den Giovanni Busi, genannt Cariani (Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen, 1903, S. 42 f.).

Mit dem niederländischen Höllenbilde ist wohl ein Hieronymus Bosch gemeint gewesen. Es ist nicht mehr nachweisbar, wie denn auch

die folgenden Bilder nach Giorgione und von Vincenzo Catena.

Das Kinderbildnis mit dem Rosenkranz war offenbar das Werk eines altfranzösischen Meisters und ist sicher das Bildchen, das als Nr. 110 in der Ausstellung der französischen Primitiven 1904 zu Paris figurierte. Dargestellt ist der kleine Dauphin Charles-Orlant, das Söhnchen von Charles VIII. und Anne de Bretagne, gemalt vermutlich von Jean Bourdichon 1494. Der illustrierte Katalog jener Ausstellung weist auch, wenngleich ohne bestimmte Nennung Michiels darauf hin, daß dieses Bildchen 1532 »dans une collection de Venise« gewesen sei. Auch wird es im Katalog wahrscheinlich gemacht, daß Jean Bourdichon der Autor des kleinen Gemäldes ist, das dem Mr. Ayr in London gehört. (Kleine Abbildung im erwähnten Ausstellungskatalog, eine größere im Augustheft von »L'Art flamand et hollandais« 1904 zum Artikel von H. Hymans S. 44.) Die Beschreibung Michiels stimmt vollkommen zu dem Bilde bei Mr. Ayr. Das Mützchen, das noch über das Häubchen aufgesetzt ist, zugleich der Rosenkranz, das sind Züge, die sich doch nicht leicht wiederholen dürften.

Im Haus des Herrn Taddeo Contarini (zu Venedig). Das Bild mit den drei Philosophen, begonnen von Giorgione und vollendet von Sebastiano del Piombo, befindet sich in der kaiserlichen Galerie zu Wien. (Über die Deutungen des Bildes und dessen Herkunft vgl. meine »Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen« I passim.)

Die große Leinwand des Romanino und das Bild von Giorgione mit Äneas und Anchises sind erst nachzuweisen. Nebstbei sei nur angemerkt, daß dieses Äneasbild nicht mit einer Silbe als »Gegenstück« des Gemäldes der drei Philosophen bezeichnet wird.

Die drei Frauengestalten von Palma werden mit Recht in der Dresdener Galerie gesucht (vgl. Abbate Morellis Kommentar S. 199f., Woermanns Katalog Nr. 189 und die Bemerkungen dazu). Das berühmte Gemälde ist 1743 aus Venedig nach Dresden gelangt.

Das weibliche Bildnis von Giovanni Bellini bleibt zu suchen.

Der kreuztragende Christus von Giovanni Bellini bei T. Contarini mag mit einem der Bilder zusammenfallen, die bald als Giorgione, bald als Giov. Bellini beschrieben werden. Das Exemplar aus der Galerie Loschi in Vicenza ist vor einigen Jahren zu Mr. Gardner nach Boston gelangt, ein anderes Exemplar befand sich bei Marius de Maria in Venedig (Abb. im »Archivio storico dell' arte« VI, 412), ein weiteres hängt noch heute in der Kunstsammlung des Grafen Karl Lanckoroński in Wien. Eine alte Kopie sei in der Galeria Communale zu Rovigo. Nach meiner Erinnerung stimmt die Darstellung nicht genau, und ich muß erst eine neuerliche Vergleichung anstellen.

Das Profilbild der Bianca Maria Sforza, der zweiten Gemahlin des Kaisers Maximilian I., von einem Mailänder gemalt, wird mit dem bekannten Porträt in der Ambrosiana identifiziert, und dieses wird wieder ohne eigentliche stilkritische Begründung dem Ambrogio de Predis zugeschrieben. Dieser dient überhaupt gegenwärtig als ein bequemer dunkler Sack, in den man allerlei Mailändisches hineinstopft, das schwierig zu bestimmen ist. (Was man nicht deklinieren kann, das sieht man für de Predis an.) Die zwei Profilbildnisse im Castellomuseum zu Mailand, die sich zwanglos dem signierten Maximilian in Wien anschließen lassen, werden dabei leider jedesmal übergangen.

Mit der Stelle bei Michiel wird in diesem Falle nichts zu beweisen sein. Denn seine genealogische Angabe ist unsicher und der Maler wird eben nicht genannt. Vielleicht ist das Profilbildnis der Sammlung Friedrich Lippmann gemeint, das wirklich von Ambrogio de Predis gemalt ist.

Das Gemälde mit der Findung des Pariskknaben von Giorgione oder eine Kopie danach hat sich vielleicht ehedem in kaiserlichem Besitz befunden. Ein Rest des Bildes kam nach Budapest. (Hiezu Thausing: »Kunstbriefe« S. 321ff., Lermolieff-Morelli: »Kunstkritische Studien«, »Die Galerien zu München und Dresden« 1891, Frz. S. 167f.)

Die früheren angeblichen Nachweise sind aber dadurch ins Schwanken gekommen, daß in neuester Zeit durch H. Cook zwei lange ver-

steckt gewesene Werke Giorgiones veröffentlicht worden sind, deren eines ebenfalls die Findung des Parisknaben darstellt. Die Komposition ist eine wesentlich andere, als die des Bildes, das ehedem im kaiserlichen Besitz gewesen. (Vgl. H. Cook in »The Burlington Magazine« November 1904, S. 156 ff. und Frizzoni in Seemanns »Kunstchronik« vom Juni 1905, XVI, Nr. 28.) Die zwei neu aufgefundenen Giorgiones befinden sich in der Sammlung Sir Martin Conways. Nach der Abbildung läßt sich auf Giorgionesken Stil mit Vorsicht schließen. Dies wird auch von Frizzoni zugegeben und durch Monneret de Villard bestätigt. (Vgl. dessen Giorgione S. 26.)

Giovanni Bellinis Sankt Franziskus in einer Landschaft befindet sich nach Jul. Meyers Künstlerlexikon III, S. 415 und nach Frz. S. 168 in der englischen Sammlung Dingwall.

Im Hause des Herrn Gerolamo Marcello. Giorgiones Bildnis dieses Herrn ist in der Wiener Galerie gesucht worden, doch hat sich die Identifizierung nicht bewährt (Frz. S. 169).

Die Venus des Giorgione ist durch Giovanni Morelli (Lermolieff) in der Galerie zu Dresden wiedergefunden worden. Sie war bis gegen 1660 in der Familie Marcello in Venedig (hiezu »Blätter für Gemäldekunde« Band I, Heft 1) und findet sich 1707 schon in Dresden (nach der neuen Auflage des Dresdener Galerie-Kataloges von Woermann). Im Verzeichnis von 1707 heißt es nach Woermann: »Eine Venus mit einem Amorett von Giorgione. Original« mit Hinweis auf einen Artikel von Hantzsch im »Neuen Archiv für sächsische Geschichte« XXIII, S. 286. Zum Funde Giov. Morellis vgl. Thausing: »Wiener Kunstbriefe« (1883, S. 340 ff.) und Morelli: »Kunstkritische Studien«; »Die Galerien zu München und Dresden« (1891) S. 286 ff.

Das Bild von Jac. Palma mit der Halbfigur einer Dame, die eine Laute in der Rechten hält, war vordem noch erhalten, und zwar beim Conte Gerolamo Manin (so nach der Anmerkung Frz. S. 170, die übrigens nicht beim alten Morelli zu finden ist).

Über den Verbleib der nächstfolgenden Bilder von Tizian, Giorgione, Giovanni Bellini und Lor. Costa ist nichts bekannt.

Im Hause des Herrn Antonio Foscarini.

Das Bildnis des Favoriten Giulios II. Evangelista Tarascono von Raffael wäre nach Passavant (»Raphael d'Urbin« II, 363) einmal bei einem Händler Valati in Rom gewesen und nach England verkauft worden. Jetziger Aufbewahrungsort unbekannt. Die Benennung des Dargestellten als Evangelista Tarascono stützt sich auf Giovios »Vita di Leone« X. Hiezu Frz. S. 172 f. und Passavant a. a. O.

Kaum jemals nachweisbar dürften die niederländischen Bildchen bei Foscarini sein, eines mit der Versuchung Antonii, das andere mit der Flucht nach Ägypten. Es läßt sich nur sagen, daß beide vor 1530 entstanden sein müssen. Denn der Abschnitt über die Casa Foscarini trägt dieses Datum.

Beim Herrn Francesco Zio (zu Venedig).

Die Bilder des Zuane del Comandador, die man sich übrigens Palmesk vorzustellen hat (Michiel meinte anfangs, sie seien von Palma), sind noch nicht identifiziert. (Über Zuane del Comandador [Cariani] siehe oben S. 70.)

Ebensowenig ist es der Durchgang durchs Rote Meer von Jan Scorel.

Das Scaelvolabild von Mantegna ist in havariertem Zustand im Münchener Kabinett, in der königl. graphischen Sammlung erhalten. Erwähnt als echt bei Morelli-Lermolieff »Kunstkritische Studien« (1891) »München und Dresden« S. 152 und 233. Beschrieben durch Berenson in Helbings »Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel« I, S. 253 ff. (mit Abbildung). Aufgenommen auch in Kristeller: »Mantegna« S. 388 f., wo der Entwurf für den Meister in Anspruch genommen, aber die eigenhändige Ausführung in Frage gestellt wird. (Dieser Mantegna war, wie es scheint, noch in der Galerie des Königs Karl I. von England vorhanden. Frz. S. 179.)

Christus und die Sünderin von Jac. Palma ist durch den jüngeren Morelli (Lermolieff) in der Capitolinischen Galerie gesucht worden, wo das Bild als Tizian galt. Lermolieff: »Die Werke italienischer Meister« (1880) S. 19. »Archivio storico dell' arte« II, 449 Abb. Bei Venturi: »La Galleria del Campidoglio« (1890) S. 70 als Palma (Abb.). Ebenso bei Lafenestre: »Rome« (Les Musées etc.) S. 118.

Palmas Adam und Eva ist augenscheinlich das berühmte Bild der Braunschweiger Galerie. Es ist 1766 aus Italien nach Braunschweig gelangt (Heliogravüre im Galeriewerk von Herm. Riegel. Ein neuerer Pigmentdruck von F. Bruckmann in München). Mündlers und mittelbar Waagens Ansicht mitgeteilt in Zeitschrift für bildende Kunst III, 214. Vgl. auch Riegels »Führer« durchs Braunschweiger Museum, S. 93 f. und die bessere Neuauflage des Kataloges der Braunschweiger Galerie von P. J. Mayer und Ed. Flechsig, S. 324 f. Nr. 453. Lermolieff »Die Werke in den Galerien von München, Dresden und Berlin« (1880, S. 19). Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei II, 733.

Die Miniaturmalereien des Jacometto scheinen verloren zu sein.

Im Hause des Zuan Antonio Venier.

Die Heilige Margarete von Raffael, beziehungsweise aus seiner Schule, von Giulio Romano war vermutlich gegen 1660 (nach Boschinis »Carta del navegar pittoresco«) schon beim Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich. Sie befindet sich in der Kaiserlichen Galerie zu Wien (vgl. Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I, S. 355 ff. mit Hinweisen auf die Literatur).

Giovanni Bellinis Majestas Domini ist nicht nachgewiesen.

Mit dem Giorgione, der Halbfigur eines Kriegers ohne Helm, hat es seinen Haken. Man wollte es in Wien gefunden haben, als noch so viele Bilder dort Giorgione hießen, doch hat sich diese Spur als falsch erwiesen (Frz. S. 185). Den Gedanken an das vielgetaufte Bild in den Uffizien, das den Gattamelata und seinen Knappen darstellen soll, bringt man nicht los. (Heliogravüre in Gazette des beaux arts 1902, I. zu S. 261.)

Die Kampfszene von Tizian, das Helldunkelbildchen von Jacometto müssen auch erst wieder gefunden werden, desgleichen das Abendmahlsbild von einem Niederländer. Man denkt dabei wohl an ein frühes Exemplar der Abendmahlsdarstellungen, die dem Lambert Lombard nahestehen (sie sind in den Blättern für Gemäldekunde schon besprochen worden).

Von den erwähnten Arrazzi kann man sich nach anderen Exemplaren eine Vorstellung machen. Der Hinweis auf den Stich muß sich wohl auf Marcantons Blatt mit der Predigt des Paulus beziehen. Die Zeichnung, wohl nach dem Stich kopiert, befindet sich im Louvre (Fischel, Nr. 254). Die Zeichnung zur Bekehrung dürfte verschollen sein. Kaum identisch mit Fischel, Nr. 252.

Im Hause des Herrn Antonio Pasqualino (zu Venedig).

Das kostbare Bildchen mit Sankt Hieronymus, bei dem Michiel zwischen der Benennung Antonello da Messina, Memlingk und Jacometto schwankt, übrigens offenbar nahe bei der Entscheidung für Jacometto steht, ist durch Senator Giov. Morelli mit voller Sicherheit nachgewiesen worden, und zwar in dem Bildchen, das aus der Galerie Northbroock in die National Gallery gelangt ist (dort Nr. 1418). Vor der Aufbewahrung in der Northbroock-Collection befand sich das Bild in der Sammlung Barker zu London. Vgl. Lützows Kunstchronik, Neue Folge, I, S. 320, Gazette des beaux arts 1895, I, 248, Frizzonis Kommentar und desselben Erörterungen im »Archivio storico dell' arte«, VIII, S. 89, dabei eine Abbildung des Hieronymus. Waagen in »Kunstwerke und Künstler in England«, II, S. 253, meinte, das Bild in der Sammlung des Sir Th. Baring unter Dürers Namen wieder entdeckt zu haben. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, deutsch von Springer, S. 422, weisen darauf hin, daß man über die Zuschreibung des Hieronymusbildes schon 1529 im Unklaren war.

Im Hause des Kardinals Grimani.

Die Bilder von Memlingk und von Hieronymus »Todeschino« (also wohl von einem deutschen Maler, genannt der kleine Deutsche) sind noch nicht wiedergefunden.

Mit Alberto de Holanda, von dem Landschaften da waren, könnte etwa Albert Ouwater gemeint sein (Frz. S. 195). Van Mander spricht von der Geschicklichkeit, mit der Ouwater die Landschaft behandelt hat. (Hiezu u. a. Kämmerer: Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Dürers S. 55 und W. Bode im Jahrb. der k. pr. Kunstsammlungen 1890, S. 39.

Der Maler Joachim könnte Joachim Patenier sein. Mit Sicherheit ist von all diesen Bildern nichts nachweisbar.

Der Name Hieronymus Bosch wird oft mit Höllenbildern in Verbindung gebracht. Eine bestimmte Brücke zwischen der Sammlung Grimani und Boschartigen Höllenbildern ist bisher noch nicht entdeckt worden. Frizzoni denkt an die Höllendarstellung des jüngsten Gerichtes, die in der Wiener Akademie auf Bosch getauft war und dann mit Unrecht Mandyn genannt wurde. (Es ist vermutlich eine alte Kopie nach Bosch und dürfte gleich der entsprechenden Kopie in der Berliner Galerie auf ein verlorenes Original zurückgehen.) Über die Schicksale dieses Bildes vgl. meine Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, das Kapitel über die Sammlung in der Wiener Akademie. Der ältere Morelli dachte bei der Stelle an die Bilder, die sich seit dem 17. Jahrhundert im Dogenpalast befinden. In Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste, II, 332, werden die Stellen bei Michiel, die sich auf Bosch beziehen, angeführt, ohne daß eines der erwähnten Bilder nachgewiesen würde. Siehe auch Julius Meyers Künstlerlexikon, I., S. 91 ff. Sicheres ist wohl in diesem Falle nicht aus der Stelle herauszupressen. So dürfte es sich auch mit den weiteren Bildern verhalten, die bei Michiel als Werke des Bosch verzeichnet stehen.

»Barberino Venetiano« ist ohne Zweifel Jacopo de Barbari. In diesem Falle handelt es sich augenscheinlich um Stiche. So auch bei der Nennung Dürers und des »Gerardo de Holanda«, bei dem ich gerne annehmen möchte, er sei durch die Unaufmerksamkeit Michiels aus einem Luca d'Olanda zu einem Gerardo geworden. Stiche des Lukas van Leyden mögen gegen 1521, damals schrieb Michiel den Abschnitt über die Casa Grimani, in Italien schon verbreitet gewesen sein. Wären Gemälde gemeint gewesen, so hätte sie Michiel doch wohl nicht so gruppenweise abgetan, wie er es im vorliegenden Falle mit Arbeiten des Jacopo de Barbari, des Dürer und des fraglichen Holländers macht.

Der Raffaelsche Karton ist nicht mehr nachweisbar. Offenbar ist es derselbe, der oben im Abschnitt über Venier erwähnt worden ist. Jener Abschnitt ist erst 1528 geschrieben. Mittlerweile hatte sich der Besitzwechsel vollzogen (Frz. S. 201).

Das Breviarium Grimani hat sich, es ist allbekannt, in Venedig erhalten und gehört zu den wertvollsten, meist besprochenen Bilderhandschriften der Markusbibliothek. Vor einigen Jahrzehnten benützte man die Photographien von Perini. Soranzo hatte 1870 eine Studie über die berühmte Bilderhandschrift veröffentlicht. In neuerer Zeit wird eine luxuriös ausgestattete große Veröffentlichung durch den Verlag von Karl W. Hiersemann veranstaltet. Stets zu beachten auch der Kommentar des alten Morelli, S. 226 ff. und Edg. Baes im »Bulletin des comissions royales d'art et d'archéologie« (Brüssel, 1889, S. 135 ff.).

Im Hause des Herrn Giovanni Ram (zu Venedig).

Ein Selbstbildnis des Rogier van der Weyden bleibt noch wiederzufinden. Eine ältere Vermutung ist jetzt aufgegeben. Ich will nur andeuten, daß mir die ältere Ansicht mit dem Hinweis auf das Bild der National Gallery in London Nr. 943 (Flemish school) bekannt ist (Hymans: »Le livre des peintres« I, S. 107 f.).

Vincenzo Catenas Porträt des Herrn Ram ist zwar nicht nachweisbar, doch darf man es sich gewiß in dem Stil vorstellen, in dem das Bildnis von Catenas Hand in der Kaiserlichen Galerie zu Wien gehalten ist.

Die zwei folgenden Bilder von Catena und Giorgione waren bisher nicht auffindbar.

Über den Giorgione: Brustbild eines Jünglings mit Pfeil, siehe weiter oben S. 69 bei Casa Pasqualino.

Jan Scorel: Flucht nach Ägypten. Vorläufig nicht nachgewiesen.

Die kleinen Ponentini sind nicht zu identifizieren.

Tizians Taufe Christi mit der Stifterfigur des Herrn Ram ist jetzt in der Galleria del Campidoglio zu suchen (Nr. 124). Es ist schlecht restauriert. Vgl. »Archivio storico dell' arte« II, 448. Venturi: »La Galleria del Campidoglio« 1890, S. 58 f. Lafenestre: »Rome« (Les Musées etc.) S. 123, Nr. 145 und die Abbildung.

Im Hause des Gabriel Vendramin (zu Venedig).

Das Bildnis des Hausherrn von Zanin del Comandador (der wohl mit Cariani zusammenfällt) mit den Goldverzierungen von Pre Vido Celere ist verschollen. Zu Antonius Michael Guido Ce-

lere ist ein Brief Marcanton Michiels von Bedeutung, den dieser Kunstfreund an den Maler 1514 gerichtet hat. Mitgeteilt nach Cicogna bei Frz. 252ff. In diesem Briefe ist auch ein Gemälde mit Antonius und Kleopatra erwähnt. G. Ludwig bezog auf den Pre Vido Celere das Bild der Kaiserlichen Galerie in Wien Nr. 6, auf dem ehemals die Reste einer Signatur T O C zu lesen waren (»Jahrbuch der Königl. preußischen Kunstsammlungen« 1903, Beiheft S. 44), desgleichen ein Bild im Palazzo Giustinian alle Zattere zu Venedig.

Der Giorgione mit der Zigeunerin und dem Soldaten in der Gewitterlandschaft ist bekanntlich in der Galerie des Prinzipe Giovanelli zu Venedig erhalten.

Die Landschaft mit Maria und Joseph, also wohl eine heilige Familie auf der Flucht oder auf der Heimkehr, von Jan Scorel ist nicht nachgewiesen.

Der tote Christus, der von einem Engel gehalten wird, ein Bild, daß Michiel als Werk des Giorgione, übergangen von Tizian bezeichnet, ist nicht nachgewiesen. Man meinte lange, es sei das Bild im Monte di Pietà zu Treviso, doch äußern sich seit Jahren die meisten Kunstfreunde dahin, daß jenes Bild erst nach Giorgiones Zeit entstanden ist. Vor Jahren dachte ich, es gehöre in die Nähe des Pietro Vecchia. Morelli-Lermolieff: »Kunstkritische Studien«, »Die Galerien zu München und Dresden« (1891) S. 287, eiferte gegen die Zuschreibung an Giorgione. Cavalcaselle deutete die Richtung des G. A. Pordenone an.

Die niederländischen Täfelchen sind nicht genug beschrieben, um sie wiederfinden zu können.

Drei Bildnisse kleinen Formats von Giovanni Bellini müssen erst gefunden werden. Die zwei folgenden niederländischen Bilder werden mit zwei Nummern der Galerie Doria Pamfili zu Rom identifiziert (Braccio III, Nr. 22 und Nr. 18, Frz. S. 219). Scheibler suchte die Maria von »Rugiero da Brugies« in Wien (Kais. Gal. 631), doch ist die Sache nicht ausgemacht. (Hiezu Scheibler im Repert. f. Kunstw. Bd. X, 291f. und meine »Galeriestudien«, »Von den Niederländern in der Kaiserl. Gemäldesammlung« S. 7f.)

Jacomettos Porträt des Herrn Francesco Zanco Bravo, ein Helldunkelbild, ist nicht nachgewiesen.

Das Zeichnungenbuch von Giacomo Bellini befindet sich vielleicht im Print Room des British Museum zu London oder in der Louvresammlung zu Paris, oder in keiner dieser beiden Sammlungen. Was aber von den Zeichnungen in London und Paris abzulesen ist, belehrt uns darüber, in welchem Stil wir uns das Zeichnungenbuch in der alten Sammlung Ram vorstellen sollen. Zum Skizzenbuch im Louvre wird in Thodes »Kunstfreund« zitiert: Héron de Villefosse im Sitzungsberichte der Société nationale des Antiquaires de France für den 3. September 1885. Ferner zu vgl. Lützows »Kunstchronik« XX, Sp. 445f., G. Gronau in der »Chronique des arts« 1895, S. 54ff. (und 267ff.) und die dort genannte Literatur, Eug. Müntz: »La Renaissance en Italie et en France« und »Les Légendes du moyen-age dans l' art de la Renaissance« (Sonderabdruck aus der »Revue des Traditions populaires«), P. Molmenti: »La Peinture venitienne«, womit nur Andeutungen gemacht sind. Im Testament der Witwe des Jacopo Bellini ist von »om nes libros de dessigniis« die Rede. Das deutet auf eine größere Anzahl als zwei.

Das Tierbuch, von Michelino Milanese gemalt, ist verschollen. (Mor. S. 240 und Frz. 221f., geben Daten zu Michelino.)

Noch nicht aufgefunden sind die Miniaturenbände von Jacometto, Pre Vito Celere und von unbekannten Künstlern.

Die Zeichnungen, eine mit Attila, die andere mit der Krippe, beide von Raffael, sind entweder nicht erhalten, oder sie waren dem Raffael schon damals irrtümlich zugeschrieben. Vielleicht waren es die Blätter im Louvre (Fischel Nr. 176, aus Raffaels Schule) und eine der Krippendarstellungen in Oxford (Fischel Nr. 374 und 375, keine von Raffael selbst).

Die Stelle vom Tizian bei Herrn D' Anna ist eine späte Einschaltung von fremder Hand, ein Nachtrag aus dem Jahre 1575. Gemeint ist sicher das große figurenreiche Bild des Ecce homo, das mit der Galerie Leopold Wilhelm

nach Wien gelangt ist. (Hiezu meine Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I. Bd.)

Im Hause des Michiel Contarini (zu Venedig).

Das kleine Bild des Lionardo da Vinci, eine Madonna, ist nicht mit Sicherheit nachgewiesen. Man kennt kein derlei Bild, das von Lionardo selbst gemalt wäre. Doch könnte man Bilder aus Lionardos Schule heranziehen und z. B. an die Madonna Litta der Eremitage denken, für die schon mehrere Lionardo-Schüler in Anspruch genommen worden sind. Eine aus der Venezianer Galerie Manfrin stammende Madonna der Brera zu Mailand (dort als Cesare da Sesto) ist ebenfalls genannt worden (Frz. 226), und die Madonna des Boltraffio in der National Gallery zu London käme ebenfalls in Frage. In jüngster Zeit war ein variiertes altes Exemplar der Madonna Litta aus der Sammlung Chéramy abgebildet in »Les Arts«.

Michiel beschreibt ziemlich eingehend ein Doppelbildnis, den Herrn Alvise Contarini und ihm gegenüber eine Nonne aus dem Kloster San Segondo (bei Venedig) darstellend. Wie es scheint, war das Bildchen nach Art eines Diptychons zusammenklappbar. Auf der Decke »coperta«, in diesem Falle vielleicht gleichbedeutend mit den Kehrseiten der zwei Bildnisse, sah man einen kleinen Wagen in einer Landschaft. Das Lederfutteral, die »Coperta di cuoro«, zeigte vergoldetes Blattwerk in Relief. Dieses besondere Stück war ein Meisterwerk des Jacometto. Ein Doppelbildnis, das vielleicht ehedem zusammenklappbar gewesen, das, vom Futteral abgesehen, in einigen wesentlichen Zügen der Beschreibung bei Michiel entspricht, befindet sich in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie zu Wien. Doch hindert die mangelhafte Übereinstimmung der allerdings nicht vollständig erhaltenen Malereien auf der Kehrseite eine bestimmte Identifizierung. Trotzdem meine ich, daß die Vermutung gerechtfertigt ist, es sei in dem kleinen, ohne Zweifel venezianischen Doppelbildnis der Galerie Liechtenstein ein Werk des Jacometto zu erblicken, eines, das ganz analog demjenigen war, das Michiel beschrieben hat. Nach diesem könnten dann versuchsweise stilverwandte Bildchen herangezogen werden. Da wäre in erster Linie auf die Ähnlichkeit der Mache mit dem vielleicht von Jacometto herrührenden Hieronymus aus der Northbrook-Galerie hinzuweisen. Ferner gibt es im Gotischen Hause zu Woerlitz eine kleine Kreuzigung Christi, die als Antonello da Messina geführt wird, die ich aber schon 1889 auf Jacometto bezogen habe, und zwar im Zusammenhang mit dem Doppelbildnis der Liechtenstein-Galerie (vgl. mein Feuilleton »Aus Dessau« in der Wiener Zeitung vom 5. Oktober 1889). Mit Vorbehalt nannte ich dann 1897 den Jacometto mündlich bei der kleinen Halbfigur eines Mönches mit Lilienstengel (wohl des Antonius von Padua) im Museo Correr zu Venedig. Es ist ein Bildchen, dessen Heiliger wohl auf einen alten Typus zurückgeht, der auch von Alvise Vivarini auf dem großen Bilde von 1480 in der Accademia zu Venedig benützt ist. Das Bildchen im Museo Correr hat ein altes Rähmchen, auf dem unten die Inschrift steht:

»CANDORE · ET · SERMONE · INSIGNIS«.

Oder ist es eine alte Kopie nach Vivarini, die im Stil des Jacometto ausgeführt ist? Diese Möglichkeit wird noch zu erörtern sein. Ein kleines schwer zu beurteilendes weibliches Bildnis der Kgl. Galerie zu Augsburg gehört vielleicht in die Nähe. (Nr. 293 neu.)

Der Dargestellte, Alvise Contarini, war jedenfalls ein Verwandter des Patriarchen von Venedig, Antonio Contarini, der in Urkunden von 1515 vorkommt. Der Patriarch Contarini spielte eine gewisse Rolle in der Geschichte des Klosters der Benediktinerinnen von San Segondo, auf das Michiel anspielt. Bei Flaminius Cornelius: »Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae« (Venedig 1749, IX, 36 f., Kapitel »De Monasterio Sancti Secundi in Insula« und X, 1 ff. bis 48) werden Urkunden mitgeteilt, die für das Verständnis des Doppelbildchens von Belang sind. In den Jahren von 1508 bis 1515 waren aus jenem Kloster schwere, vermutlich schon lange vorher geübte Mißbräuche ruchbar geworden: Vernachlässigung des Kultus, Verderbnis der Sitten, allzufreies Verlassen der Klosterräume und Herumstreichen in der Stadt. Im Jahre 1515 sendet

Kardinal P. Bembo eine schriftliche Ermahnung. Auch die übrigen Nonnenklöster Venedigs werden getadelt. Der Patriarch dringt auf Besserung und seine Reformen werden in der Zeit zwischen 1515 und 1521 durchgeführt. 1521 wurde das Stift San Segondo mit dem Kloster San Cosma e Damiano auf der Giudecca vereinigt. 1529 wurden dem Stift San Segondo die Güter genommen.*)

Den Namen der dargestellten Nonne zu ermitteln und genau zu sagen, welcher von den vielen Alvise Contarini, die es gegeben hat, durch Jacometto porträtiert worden ist, dürfte schwer fallen, da Michiel keine bestimmte Lebenszeit nennt. Die meisten Contarini ruhen in Santa Maria dell' Orto. Einer liegt in Sant' Antonio begraben (Cicogna, Inscrizioni, passim). — In der Beschreibung bei Michiel ist nach dem Namen Alvise Contarini eine Lücke freigelassen, in der die Kürzung für »con« 9, und »misser« me steht. Es ist nicht recht klar, wie das in diesem Falle zu deuten ist (Commissario?). Kaum aber dürfte es sich auf eine dritte dargestellte Person beziehen. Ein Doppelbildnis als Gegenstück zu dem der alleinigen Nonne wäre doch sehr unkünstlerisch gewesen. Und ein Gegenstück war das Bild der Nonne sicherlich, denn im Urtext steht ausdrücklich: »al incontro« (was die italienischen Ausgaben und die englische übersehen haben). — Nach all dem ist zwar darauf hinzuweisen, daß auf den Bildchen der Galerie Liechtenstein zwar die Kehrseiten nicht ganz zur Beschreibung Michiels stimmen, daß aber die Porträte immerhin die eines Alvise Contarini, gemalt um 1500, und einer Benediktinerin von San Segondo sein können. Der entblößte Hals und die mehr weltliche Kleidung der Dame würden eben auf die Zeit vor 1515, auf die Periode der lockeren Ordnung hindeuten. Ebensowenig als es sich beweisen läßt, daß die Bildchen bei Liechtenstein dieselben sind, die bei Contarini in Venedig waren, ebensowenig läßt sich diese Annahme widerlegen. Dazu bemerke ich noch: die eine Kehrseite ist so verrieben, daß dort recht wohl eine »Caretta« gemalt gewesen sein konnte, ohne daß wir heute davon eine Ahnung zu haben brauchen.*) Der Stilcharakter der Liechtenstein-Bildchen paßt auch so ganz zwischen Antonello da Messina und Memlingk, beziehungsweise die Flandrer aus dem 15. Jahrhundert hinein, wie es nach Michiels Angaben auch mit den Arbeiten des Jacometto der Fall gewesen sein dürfte.

Jacometto ist, wie man mit Vorsicht annehmen darf, eine selbständige Künstlerindividualität, ein venezianischer Miniaturmaler, der um 1500 tätig war. Die ältere Literatur wirft ihn gewöhnlich mit Jacopo de Barbari oder gar mit Jacobello del Fiore zusammen. So Fiorillo in dem Buche »Kleine Schriften artistischen Inhalts«, II (1806), S. 312 ff. Julius Meyers Künstlerlexikon bringt ihn bei Jacopo de Barbari unter. Dieselbe Verwirrung z. B. auch in Zahns Jahrbüchern der Kunstwissenschaft, I, S. 14. Die einzige Quelle für eine Zusammenstellung seiner Werke sind die Angaben Michiels in der »Notizia«. Danach sind es augenscheinlich Bilder kleineren Formates, Miniaturen, und eigentliche Buchmalereien, die Michiel von ihm kannte. Jacometto war zu seiner Zeit sehr geschätzt. Er wurde auch nachgeahmt, wie wir noch sehen werden. 1529 war er wohl schon tot, sonst hätte sich Michiel bei ihm sicher genaue Auskünfte über das Hieronymusbild geholt. (Siehe weiter oben S. 73.)

Die kleine Kopie nach dem Christophorusbilde des Mantegna bei den Eremitani ist möglicherweise unter den Kopien zu suchen, die Kristeller in seinem Mantegna (S. 120) anführt. Ein bestimmter Nachweis kaum möglich.

Zu beachten ist die Stelle, die mitteilt, daß Michiel Contarini selbst gemalt hat, daß er als Dilettant tätig war, indem er nach Mantegna, Raffael »und anderen« kopierte, wobei er in glücklicher Weise die Art des Jacometto nachahmte. (NB. Im Urtext steht Jacometto und nicht Jacomo.) Man darf wohl bei dem oben erwähnten

*) Cicogna in den »Inscrizioni Veneziane«, I, 296, erwähnt ebenfalls die »Rilassatezza nel modo di vivere« im Kloster San Segondo und verweist neben Flaminio Cornaro auch noch auf andere Literatur.

*) Auf der besser erhaltenen Hälfte ist eine goldgehöhte Scheibe zu erkennen mit den vier Buchstaben AIEI. Darunter ein Ring, von dem eine Kette zu einem jungen Hirsch herabreicht. Die unscheinbar und nahezu ganz undeutlich gewordene Hälfte läßt nur ungefähr erkennen, daß rechts unten eine sitzende Figur dargestellt war.

Bildchen von oder nach Jacometto im Museo Correr auch daran denken, daß man vielleicht eine Contarinische Kopie nach Alvise Vivarini vor sich hat. Der Kommentar des alten Morelli S. 245 weist übrigens darauf hin, daß auch andere Nobili in Venedig sich mit Malerei beschäftigt haben. (Nach L. Dolce: Dialogo, Ausgabe von 1735, S. 130.)

In der Chiesa della Carità (zu Venedig).

Die unvollständige Eintragung bezieht sich möglicherweise auf das Bild des Alvise Vivarini, das aus der Caritàkirche in die Accademia gelangt ist.

Das Temperabild von Giovanni Bellini dürfte verloren sein. (Dies auch die Ansicht Jul. Meyers in dessen »Künstlerlexikon« III, S. 421.)

Der Cima da Conegliano ist das Bild in der Accademia, das aus der Chiesa della Carità stammt (Frz. S. 234). Botteon und Aliprandi: Cima da Conegliano (1893) S. 155f. und besonders R. Burckhardt: Cima da Conegliano S. 35f. und 139ff., wo das Bild eingehend besprochen ist. St. Georg links ist nach Burckhardts Vermutung ein Bildnis des Stifters Giorgio Dragan. Das Bild ist gegen 1499 entstanden.

In der Scuola della Carità.

Das Temperabild von Antonio da Murano kam aus der Carità in die Galerie der Accademia zu Venedig. Es ist mit 1446 datiert (Frz. S. 237).

Verloren sind die Apostelbilder von Jacomello dal Fiore aus dem Jahre 1418 und die übrigen bei Michiel noch angeführten Bilder.

Im Hause des Herrn Piero Servio (zu Venedig) wird in einem Nachtrag von 1575 ein Hieronymusbild von Tizian erwähnt. Man würde sogleich auf das berühmte Bild des Tizian in der Brera zu Mailand hinweisen, wenn dieser Tiziansche Hieronymus nicht aus der Kirche Santa Maria Nuova herkäme, also doch wohl nicht 1575 bei Piero Servio gewesen sein dürfte. Ein kleines Hieronymusbild, das mit Tizian in Verbindung gebracht worden und der Galerie Giovanelli in Venedig gehört, paßt nach Frz. (S. 243) mehr zu Cima als zu Tizian. Überdies kommen noch in Frage ein Hieronymus im Louvre (Klassiker der Kunst: Tizian S. 125), einer in der Turiner Galerie (a. a. O. S. 152) und das Bild der Sammlung Scotti zu Padua (»Archivio storico dell' arte« IV, S. 3), auch noch andere, die dort (S. 6) erwähnt werden.

Auf die Ergiebigkeit der Quelle, die uns in der »Notizia« geschenkt ist, wäre durch diese Anmerkungen hingewiesen. Meine gedrängten Nachweise regen wohl weitere Studien an. Die Literatur ist noch nicht für alle Stellen bis aufs letzte ausgenützt und archivalische Forschungen über die Geschichte der einzelnen Sammlungen, die Michiel vornimmt, versprechen noch manche Ausbeute.

Liotards Lebenslauf nach G. Fanti.

Der erste Band der »Blätter für Gemäldekunde« hat die Wiedergabe einer alten Biographie des berühmten Genfer Malers J. E. Liotard in Aussicht gestellt. Die Veröffentlichung hat sich widriger Umstände wegen hinausgeschoben und kann erst jetzt erfolgen.

Fantis Katalog der fürstlich Liechtensteinschen Galerie von 1768 enthält neben wertlosen Biographien alter Meister auch solche gleichzeitiger Maler, Mitteilungen, die dadurch Bedeutung gewinnen, daß Fanti über seine Zeitgenossen Eigenes zu sagen hat, etwas, das er unmittelbar von den behandelten Künstlern oder aus ihrer nächsten Umgebung selbst erfahren hat. Fantis Biographie Liotards gehört zu diesen bedeutungsvollen Mitteilungen und wird deshalb unverkürzt genau nach dem Fantischen Katalog abgedruckt. Wie bei ähnlichen Wiedergaben alter Texte in der »Beilage« wird nichts geglättet und der Text nicht nach irgend einer Schablone zugeschnitten. Dagegen bleibt diesmal ein Kommentar unterwegs. Dieser Mangel dürfte nicht allzu sehr auffallen, da im ersten Bande meiner Blätter (Heft 10, S. 175ff.) von Liotard die Rede war und da auf die hauptsächlichste Literatur dort schon hingewiesen wurde.*) Auch ist dort

*) Seither sind die Liotards der Sammlung G. et H. Pannier abgebildet worden (im Märzheft der Zeitschrift »Les Arts« 1907). Ein Bildnis

angedeutet, daß man die bei Fanti gebotenen Jahreszahlen von Fall zu Fall überprüfen möge. Der Katalog ist nicht frei von störenden Druckfehlern. Fanti berichtet:

»Liotard detto il Turco.

Erano gli anni dell' era cristiana circa a 1701. quando venne al mondo il Liotard. Suo Padre fù un mercatantuzzo di poco grido, e di meno valsente. Scorgendo egli fin dalla sua prima fanciullezza esser portato alla Pittura, ci si appigliò valorosamente; il perche si diè tutto a schiccherar delle carte, e tele da per se, e tanto fece, che ivi a poco tempo incominciò a dipingere de' fiori e delle frutta, de' ritratti, i quali non già per lo disegno e maestria che avevano, che n'avean poco, ma per la naturalezza e vivacità loro erano da tutti ammirati. Quindi, fatto cuore, uscì della Patria, ed andonne a Venezia, credendo egli quivi trovar occasione opportuna da perfezzionarsi nell' arte, che non gli venne fatto; fù costretto per tanto, se voleva mangiare, a ripigliari il primiero suo lavoro de' fiori, e delle frutta; ne questo bastandogli al proprio sostenimento, sicome quello, che troppo comunale era nel disegno, deliberò di Cangiar Clima. Stava in quel tempo per partire per Constantinopoli un Console Veneziano, lo che venutogli all' orecchie, andò a racomandarglisi, e tant' il pregò, che il Console seco lo condusse. Giunto in Constantinopoli l'anno 1738. gli venne fatto d' introdursi in casa del Baron Facner, Inviato d' Inghilterra, e poscia da sua ecccellenza il Conte degli Uhlenfeld, grand' Ambasciatori di S. M. C. Carlo VI. Questi aveva als suo servizio un Pittore di nome Schunco, con cui il Liotard si dimesticò tanto, che da lui apprese un poco meglio la maniera di dipinger con pastelli; in questo genere però a dire il vero, non fù egli sì felice, come nel ritrarre i Personaggi al naturale ed al vivo. E comeche lavorando egli all' uno, e all' altro modo acquistasse sempre mai più ricchezze, pure, sicome colui, che non era ancor giunto alla Cima, cercava ogni via ed ogni sentiero da poter guadagnar con astuzia ciocche non poteva coll' arte; il perche pensando egli non forse l' abito alla Tedesca gli fosse d' ostacolo all' introdursi dalla nazion Turca, fecesi crescer la barba, e vestissi alla lor moda. Un tal cangiamento lo trasfigurò talmente, che non v' era ch' il riconoscesse più; ebbe però effetto il suo pensiero, perciocche così travestito molti ritratti fece, e de' Turchi, e delle lor Donne. Dopo qualche tempo partissi per Vienna. Quivi arrivato l' anno 1741., tutta la nobiltà mossa, non già dal suo sapere, ma dalla novità di veder un Pittor Turco, faceva a gara a farsi ritrar da lui. Incontrò questi in un tal genere il gusto, e' l piacer di tutti; ed in fatti i suoi ritratti per conto di somiglianza hanno del merito; onde non solo ritrasse tutti quei della prima nobiltà, ma altresì le loro MM. CC. di Francesco I. e di Maria Teresa. Aumentandoglisi di giorno in giorno il lavoro, videsi costretto a prender in ajuto un giovane Pittore, chiamato Cobler; questi seppe tanto imitare il far del Turco, che molte della sue copie furon prese per veri originali del suo Principale. Proseguendo intanto il Liotard i suoi lavori in Pastelli ed in Ismalto ebbe quivi sempre la sorte favorevole, ed acquistossi una buona quantità di danaro, facendosi pagare ogni ritratto da 100. sino a 200. Zecchini, e credesi, che per lo tratto di quattr'anni, che qui dimorò, quadagnasse da 30. in 40.000 fiorini. Di qui passò a Parigi, dove gli fù ancora la sorte propizia presso alle Dame, che la novità facilmente abbaglia; non fù però egli da tanto, ne col suo Turbante, ne colla sua longa barba, ne col suo artificioso dire, d' abbagliare i Professori; dubitando per tanto non forse venisse ad oscurarsi la sua fama, partì incontinente, ed andonne in Inghilterra. Quivi il quadagno ch'ei fece non fù di poco rimarco. Tù ammirata la maniera del suo lavore in Ismalto, massimamente trattandosi di ritratti in Anelli. Partissi d' Inghilterra, e dopo fatt' altri viaggi, tornò a casa, dove invischiatosi nell' amore d'una fanciulla voleva in ogni conto sposarla;

---

der Kaiserin Maria Theresia, das sich in der Wiener Sammlung Dr. A. Kuranda befindet, hängt jedenfalls irgendwie mit Liotard zusammen.

ma costei non volle acconsentire ad un tal partito, prima ch' ei non si fosse tonduta la barba, lo che egli fece volontieri per compiacere alla sua amata; e così poco dopo contrassero il matrimonio; dopo il quale vissero splendidamente per qualche tempo insieme; poi venne a lui in pensiero di tornare a Vienna; stimò però bene di non partirsi prima di farne dar parte alla Maestà dell' Imperatrice Regina; scrisse perciò all' eccellentissimo Dottor Logie, suo intimo amico, e molto intelligente dell' arte, che si contentasse d' esporre a S. M. I. il desiderio, ch'egli aveva di prostrarsi nuovamente a suoi piedi, lo che il Dottore cortesemente mandò ad effetto, esponendo il tutto alla M. S. la quale benignamente, secondo il suo solito, rispose che l'avrebbe vedutto volontieri. Avuta il fortunato Pittore una si graziosa risposta si mise incontinente in viaggio; e come fù qui giunto, che fù l' anno 1764., ebbe subito la grazia d' aver udienza dalla Sovrana, che gli ordinò un nuovo suo ritratto; questo compito ebbe la sorte di farne degli altri, non solo per l'augustissima casa, ma altresì per altri gran Signori, come per lo Principe Wenceslao di Lichtenstein, che in oggi trovasi nella sua Galleria, per lo Principe Kaunitz, e per altri Signori. Trattenutosi qui da otto mesi, si partì per la Patria, dove egli giunto visse per qualche tempo tranquillamente, e nel 1766. finì i suoi giorni. Costui veramente si può annoverare fra i più favoriti della fortuna, perciocche incontrò da per tutto al genio de' gran Personaggi. Acquistò gran ricchezze e regali, fra i quali degno di memoria è quello che gli fù fatto da S. M. l'Imperatrice Regina d'un fornimento da Tavola d'argento di dodici portate, cosa veramente magnifica, ed oltre a cio un abito con tutt' il fornimento di merli ed altro, e questo fù quello stesso, che ella volle dipinto al suo ritratto. Intorno al suo fare, a dire il vero, sono le sue Pitture in Ismalto vaghe, e d' un colorito vivace; tali pero non sono quelle in Pastelli, perciocche liberamente parlando, egli non possedè il vero modo da servirsene, tratteggiando i suoi ritratti sulla fine co' medesimi Pastelli. Fù un Uomo arrogante e che molto presumeva di se stesso, dello che ne posso far io chiarissima testimonianza, che essendo ito un giorno alla Galleria del Principe Lichtenstein, ed osservando quivi alcune bellissime opere del Coreggio, del Reni, del Domenichino, del Rubens, del Van-Dyk, e d'altri gran Soggetti, egli passando molto disinvolto sulle medesime, trovava da dire sù tutte. In una parola egli solo credeva esser l' unico e l'infallibil Professore del universo, lagrimevole cosa, che avviene perloppiù a colore che pescano poco a fondo.«

Aus der Literatur.

Die Abteilung über Literatur beabsichtigt keine methodische Ausnützung alles dessen, was in neuen Büchern und Heften auf Malerei Bezug nimmt; das ist in den »Bl. f. G.« schon ausgesprochen worden. Für eine solche methodische Durchpflügung des großen Feldes reichen die Kräfte des einzelnen nicht aus. Ja sogar mehrere aufopferungsvolle Mitarbeiter würden solchen idealen Ansprüchen nicht gerecht werden. Danach bitte ich, bei manchen Erscheinungen des Buchhandels sich einige Zeit bis zur Besprechung gedulden, bei anderen das völlige Ausbleiben von Notizen nicht mißdeuten zu wollen.

Paul Herrmann: »Denkmäler der Malerei des Altertums«, Fol. München, F. Bruckmann A. G. (begann 1906 zu erscheinen).

Hermann Egger: »Codex Escurialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandajos«, unter Mitwirkung von Christian Hülsen und Adolf Michaelis herausgegeben. 70 Tafeln mit 137 Autotypien. 2 Teile. Wien 1905 und 1906. 4⁰. (IV. Band der »Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien«.)

Georg Gronau: »Correggio, des Meisters Gemälde in 196 Abbildungen.« Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt 1907. (X. Band der »Klassiker der Kunst«.) Sorgfältige, kritische Zusammen-

stellung, die erkennen läßt, wie sehr der Autor seinen Stoff beherrscht. Die Ausstattung geschah in der üppigen Weise, wie sie auch den früheren Bänden der ganzen Reihe zukommt.

Fritz Knapp: »Perugino« (85. Band der »Künstlermonographien«, herausgegeben von H. Knackfuß. Bielefeld nnd Leipzig, Velhagen & Klasing 1907).

Perugino gehört zu den guten Meistern, über die schon erschrecklich viel geschrieben worden ist. Zumal als Lehrer Raffaels durfte er von den alten Lexika und Handbüchern, von der besonderen Literatur über Raffael nicht übersehen werden. Lange Zeit wurden ungefähr dieselben alten Angaben wieder benützt. Gegen 1880 kam es aber kritischer. Die Äußerungen Giovanni Morellis (Lermolieffs) über das, angeblich von Raffaels Hand stammende venezianische Skizzenbuch boten Anlaß, Perugino und Pintoricchio stilkritisch miteinander zu vergleichen. Daran knüpften sich Artikel und feiste Sonderabdrücke, deren Reihenfolge und Färbung annähernd vollständig zusammengefaßt und charakterisiert ist in einem Artikel von Carl Brun in Repertorium für Kunstwissenschaft (Band XI, S. 107 ff.). — 1882 war Kahls Studie über das Skizzenbuch erschienen. — E. Müntz versuchte es vergebens, die hergebrachte Ansicht von Raffaels Urheberschaft für das Skizzenbuch zu verteidigen (»Gazette des beaux arts« 1885, II, S. 185 ff.). 1886 äußerte sich Konrad Lange über »Peruginos Jugendentwicklung« in der Festschrift für Anton Springer, S. 85 ff.

Viele Jahre danach folgten kritische Erörterungen über die Blätter des venezianischen Skizzenbuches bei Fischel: Raphaels Zeichnungen (1898), und 1901 wurde von Amersdorfer dem Skizzenbuch eine eigene Studie gewidmet.*)

Diese Literatur bezieht sich auf Pintoricchio und Perugino in fast gleicher Weise (ohne nebstbei bemerkt, auf kleinere Parallelmeister, wie etwa Mar. Agnello und Antonio da Viterbo, Rücksicht zu nehmen)*). Die Ortsliteratur über Perugia und mehrere Studien über umbrische Malerei brachten zum Teil wertvolle Abschnitte über Perugino. So studierte z. B. 1895 (Gazette des beaux arts II, S. 130 ff.) Charles Yriarte die Beziehungen Peruginos zu Isabella d'Este und Broussolle veröffentlichte 1896 ein Buch »Pèlerinages ombriennes«, das ansehnliche Abschnitte über Perugino enthält. 1901 erschien von demselben Autor das Werk »La jeunesse du Perugin et les origines de l'école ombrienne«. 1900 kam das Büchlein von George C. Williamson »Pietro Vannucci, called Perugino« heraus. In neuester Zeit reiht sich nun ein volkstümlich gehaltenes Buch von Fritz Knapp an die angedeuteren Arbeiten an. Das Erscheinen des Buches sei in aller Kürze bekanntgegeben, da dieses Bändchen durch seine vielen Abbildungen den Überblick erleichtert und die wesentlichen Punkte im Leben und in der Kunst des Perugino feststellt. Auf kritische Einzelbetrachtungen leistet die kleine »Künstlermonographie« von vornherein Verzicht, und ich fühle mich nicht dazu verpflichtet, solche Exkurse nachträglich beizustellen. Die Nennung mancher Literatur, die ich oben anführte, möge diesem oder jenem den Weg weisen.

Gerhard Klement: »Internationales Adreßbuch von bildenden Künstlern« (Selbstverlag des Herausgebers, Wien IV/2). Ein bequemes, brauchbares Nachschlagebuch für alle, die es mit lebenden Künstlern zu tun haben, z. B. für Ausstellungsveranstalter, Kunsthändler, Kunstvereine, nicht zuletzt für Verlagsbuchhändler, in deren Bereich modernes Kunsttreiben fällt. Mit Umsicht und einem wahren Bienenfleiß sind über 20.000 Adressen aus allen erdenklichen Richtungen zusammengetragen worden, die Adressen sind nach den Künstlernamen alphabetisch angeordnet. In bezug auf die Anzahl der Adressen, vielleicht auch auf die Genauigkeit der Angaben überflügelt das neue Adreßbuch (beziehungsweise die neue Auflage eines ähn-

*) Hiezu Seemanns Kunstchronik, N. F. XIII, Nr. 6, Weixlgärtner und Repertorium für Kunstwissenschaft (XXV, S. 130 ff., G. Gronau).

*) Al. Araldi wird in die Angelegenheit hereingezogen durch die »Rassegna d'arte« 1903, S. 133 ff.

lichen Buches, das Klement vor mehreren Jahren herausgegeben hat) alle ähnlichen Zusammenstellungen in den verschiedenen Kunstjahrbüchern. Eine Zentralisierung wäre zu wünschen, und ich mache des besonderen auf Klements Zusammenstellung aufmerksam, um dem so nützlichen Beginnen nach Möglichkeit ein rüstiges Fortschreiten zu erleichtern und auf diese Weise erwünschte Zentralisierung zu fördern. Es gibt aber auch noch andere Gesichtswinkel, unter denen man ein solches mit Ausdauer vorbereitetes Adreßbuch betrachten kann. Entnimmt man doch daraus, wie ungeheuer verbreitet heute die Ausübung der bildenden Künste ist. In Nachträgen, die etwa jährlich ausgegeben werden könnten, würde man knappe Zusammenstellungen nach Ländern und Kunststätten gewiß willkommen heißen.

Im Auftrage des Museumsvereins zu Aachen gibt Dr. Herm. Schweitzer heraus: »Aachener Kunstblätter.« Das erste Heft in Gr.-4°, reich illustriert, wurde vor kurzem versendet.

Reinhold Freiherr v. Lichtberg und Ernst Jaffé: »Hundert Jahre deutsch-römischer Landschaftsmalerei.« Berlin, Oesterheld & Co. 1907, Textband in 8°, Tafeln in Kl. Fol. — Wird an anderer Stelle besprochen.

François Benoit: »Un maître de l'art: Blake, le visionnaire.« (Lille, Verlag der Universität 1906, Fol.)

Paul Kühn: »Max Klinger.« Leipzig 1907, Breitkopf & Härtel. Kl.-4°.

Jul. Lessing und Adolf Brüning: »Der Pommersche Kunstschrank.« Berlin, E. Wasmuth 1905, Fol. (nimmt auf den Maler Anton Mozart Bezug).

Die »Rassegna d'Arte« (geleitet von Guido Cagnola und Fr. Malaguzzi-Valeri, Mailand, Verlag der »Tecnografica«, Via Castelfidardo 7 bis 9) veröffentlichte in den jüngsten Lieferungen unter anderem einen Artikel über italienische Gemälde der Sammlung Holden in Cleveland (Vereinigte Staaten), einer Galerie, die großenteils aus dem Besitz J. J. Jarvis' herkommt. Jarvis hatte um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa gesammelt (Mary Logan-Berenson). A. Ratti schrieb über ein Petrarca-Bildnis, Carlo Grigioni über Wandgemälde in Ripatransone, Guido Cagnola über die Kunstsammlung der Ambrosianischen Bibliothek in Mailand, O. H. Giglioli über ein unbeachtetes Werk des Alessio Baldovinetti in der Kirche San Marco zu Florenz. Ein unbekanntes Bild von Gerolamo da Cremona wird durch Bern. Berenson veröffentlicht. William Rankin schreibt über alte italienische Gemälde in New York, Perkins über Bilder von Sassetta, Frizzoni teilt Beobachtungen aus dem Museo artistico municipale in Mailand mit, Mary Logan-Berenson solche zum Maler Giovanni Francesco da Rimini. Daran schließen sich noch andere Arbeiten an, die sich wenigstens zum Teil auf Gemälde beziehen. Die Sammlung Cámpori in Modena wurde jüngst durch O. F. Tencajoli besprochen, und Werke von Antonello da Messina und Borgognone wurden mitgeteilt.

Jos. Meder: »Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen« (Wien, Ferd. Schenk) hat vor kurzem den XI. Band abgeschlossen.

»Dürers Dresdner Skizzenbuch«, Bemerkungen zu der Ausgabe von Dr. Bruck von Ludwig Justi, Artikel im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, S. 365 ff. und a. a. O. S. 376 über L. Lorenz: Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers.

»Konrad Witz und die Biblia Pauperum«, Artikel von A. Schmarsow im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, S. 340 ff.

Von künstlerischen Besuchskarten, in den Blättern für Gemäldekunde schon erwähnt, handelten Notizen in der Frankfurter Zeitung (vom 24. und 26. November 1906 — H. E. Stiebel) und ein Artikel der Leipziger illustrierten Zeitung vom 11. April 1907.

RUNDSCHAU.

Amsterdam. Durch Frederik Muller & Cie. wurden vom 30. April bis 2. Mai alte Ge-

mälde aus den Sammlungen Jos. Monchen im Haag und aus anderem Besitz versteigert. (Illustrierter, reich ausgestatteter Katalog.)

Amsterdam. Moderne Gemälde aus dem Nachlaß G. J. Essenbrugge und aus anderem Besitz wurden durch C. F. Roos & Co. im Hotel »De Brakke grond« versteigert. (Reich illustrierter Katalog.)

Baden-Baden. Ausstellung in der Kunsthalle. Besonders stark vertreten ist die Karlsruher Künstlerschaft. Hans Thoma ist mit einigen Bildern da. (B. T. 2. Mai 1907.)

Barcelona. Seit Ende April fünfte internationale Kunstausstellung.

Berlin. Große Berliner Kunstausstellung. — Ausstellung der Sezession. — Im Künstlerhause eine Ausstellung, die dem Andenken Harburgers gewidmet ist. (M. N. N., B. T. 19. April 1907.) — Bei Paul Cassirer eine Isidor Verheyden-Ausstellung. (B. T. 9. Mai.)

Budapest. László-Ausstellung im Nemzeti-Salon. (Pester Lloyd 17. April 1907.)

Düsseldorf. Die deutsche Kunstausstellung soll am 11. Mai eröffnet werden. (Z.)

— Dritte internationale Kunstausstellung.

Göding. Ausstellung bildender Künstler Mährens. (N. Fr. Presse 4. Mai 1907.)

Graz. Im Kunstverein Ausstellung alter Kunstwerke aus Grazer Privatbesitz. (Grazer Tagblatt 18. April 1907.)

Im *Haag* (La Haye) wird am 7. und 8. Mai durch C. F. Roos & Co. aus Amsterdam eine große Anzahl Gemälde (neue und ältere Meister) versteigert, und zwar im Hotel des »Kunstkring« (Heeregracht 15). (Illustrierter Katalog.) Siehe auch bei Amsterdam.

Hamburg. Im Kunstverein (Neuerwall 14) Studienausstellung von Valentin Ruths und einiger Bilder von Herm. Kauffmann.

— Bei Commeter (Jungfernstieg 4) eine Camille Pissarro-Ausstellung. (Hamburger Nachrichten, 14. April 1907.)

— In Commeters Kunstsalon wird eine Ausstellung von Gemälden aus Hamburgischem Privatbesitz für den Sommer vorbereitet. (Hamburger Nachrichten 21. April 1907.)

Heidelberg. Am 13. Mai versteigert die Buchhandlung Ernst Carlebach Bilder und seltene Bücher zur Geschichte von Heidelberg, Mannheim und anderen Orten.

Köln. Kunstausstellung in der »Flora«. (B. T. 8. Mai.)

— Vom 24. bis 29. Mai werden bei J. M. Heberle (Breitestraße 125—127) aus der Sammlung Heinrich Lempertz sen. Bildnisse, zumeist Kunstblätter versteigert. Der Katalog zählt weit über 2000 Nummern auf.

Krefeld. Gegen Ende Mai soll die Ausstellung französischer Kunst im Kaiser Wilhelm-Museum eröffnet werden. (B. T. 6. Mai.)

Mannheim. Anfangs Mai wurde eine internationale Kunstausstellung eröffnet. (Z.)

München. In der königl. graphischen Sammlung wird eine Auswahl wertvoller deutscher Zeichnungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert ausgestellt. (M. N. N.)

— Aus der Frühjahrsausstellung der Sezession wurden vor kurzem folgende Werke verkauft: Jacob Wyss in Zürich: »Lärchen im Schnee«, Ölgemälde; Albert Lamm in Muggendorf (Oberfranken): »Letzte Hügel«, Ölgemälde; E. von Hallawanya in München: »Kinderkopf«, Ölgemälde; Theodor Hummel in München: »Havelfischer«, Ölgemälde; Paul Neuenborn in München: »Pelikane«, Aquarell; Gusty von Becker in Diessen am Ammersee: »Lesende Dame« (zweimal) und »Sommer«, Original-Holzschnitte; Julius Lengsfeld in Wien: »Die Näherin«, Bronzeplakette versilbert; Josef Höffler in Hamburg: »Porträt in Holz« (angekauft von der Kgl. Skulpturen-Sammlung in Dresden).

— Moderne Kunsthandlung (Goethestraße 64) eine Toulouse-Lautrec-Ausstellung. (M. A. Ztg. 20. April 1907.)

Nürnberg. Das Germanische Museum hat in jüngster Zeit folgende Gemälde angekauft: 1. Szene aus der Legende des hl. Wolfgang, Donauschule, um 1520; 2. Darstellung Christi im Tempel, altsalzburgisch oder österreichisch, 1. Hälfte des 15. Jahr-

hunderts (Sammlung Uhl); 3. Fußwaschung der Jünger durch Christus, mittelrheinisch, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts; 4. Beschneidung Christi, oberdeutsch (österreichisch?), Anfang des 15. Jahrhunderts. (D. N.)

Paris. Bildnisausstellung in der Bibliothèque Nationale.

— Salon de la Société Nationale des beaux arts.

— Salon de la Société des Artistes Français.

— Ausstellung von Werken Chardins und Fragonards (Galerie Georges Petit).

— Thaulow-Ausstellung (Galerie Georges Petit). — In der École des beaux arts ist eine Carrière-Ausstellung vorbereitet. (»Chronique des arts et de la curiosité«, »Le Figaro« etc.)

Périgueux. Neunte Ausstellung der Société des beaux arts de la Dordogne. (Z.)

Perugia. Ausstellung altumbrischer Kunst. (Tagesblätter und Seemanns Kunstchronik.)

Venedig. Große internationale Kunstausstellung.

Wien. Jahresausstellung im Künstlerhause. — Frühlingsausstellungen im Hagenbund und in der Sezession. — Im Österreichischen Kunstverein eine Ausstellung von Werken des Malers Alois Penz. — Neben einer Goldschmiedekunst-Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie hat dort die Firma J. Löwy eine Reihe von Kunstdrucken ausgestellt.

Briefkasten.

Frl. R. in B... — Technische Spielereien, wie Sie solche meinen, haben aller Voraussicht nach keinen besonderen Wert. Wer kümmert sich heute z. B. noch um die, ehedem als »artige Kunst« bezeichnete Malerei Cattranis mit gepulverter Seide (nicht auf Seide). J. J. Volkmann in den »Historisch-kritischen Nachrichten von Italien« (I, 1770, S. 332f.) beschreibt diese Art der Malerei, die Cattrani eine Zeitlang in Parma ausgeübt hat. »Seine Kinder halfen ihm dabei.« Wie überall hat sich auch in der Malerei eine Auslese des Haltbaren gebildet. Was nicht lebenskräftig ist, vegetiert kurze Zeit als Sonderbarkeit neben dem Brauchbaren und verschwindet dann fast spurlos.

— Mehreren Beethoven-Freunden und Briefschreiberinnen. Von Ihnen konnte ich es erwarten, daß Sie die Gemeinheit dieses Angriffes durchschauen. Ich danke Ihnen wärmstens für Ihre Vertrauenskundgebung.

— Frl. M. in B. Ja, das ist dieselbe, die in einem Problemgewäsch über Schlachtmusiken davon faselt, Beethoven hätte eine »Schlacht bei Waterloo«!!! komponiert. Nach diesem vielversprechenden Anfang läßt sich erwarten, daß Frl. B. unbeirrt durch die, von ihr verachteten historischen und geographischen Kenntnisse, aus Beethovens »Meeresstille und glückliche Fahrt« noch eine Seeschlacht bei Leipzig machen wird.

— Herrn Dr. L. in B. Der merkwürdige Herr, den Sie meinen, möge achtgeben, daß er nicht an der eigenen Galle ersticke. Dann müßten ja doch andere die Arbeit fertig machen. Das wäre allerdings kein Unglück. Denn es gibt mehr als einen, die diese Arbeit besser leisten könnten, als der Herr K.

— Herrn J. L. in W. Ihre Frage wird im Hauptblatt beantwortet.

— Frl. . . in W. Nein! Sie tun dem Manne Unrecht. Noch aufgeblasener, als Herr Kalischer, das gibt's ja gar nicht.

— Herrn . . in R. Die Galerie, über die Sie Auskünfte wünschen, wird, wenn es nur irgend möglich ist, im IV. Bande des Hauptblattes besprochen.

— Herrn E. L. in Wien. Schönen Dank, daß Sie mit dem poetischen Inventar nicht drängen.

Herrn M . . . l in W. Ich bitte, sich zu gedulden.

Die erste Lieferung der Beilage erschien 1905 und enthielt Nachrichten aus dem Wiener Kunsthandel im 18. Jahrhundert von Emil Sigerus und weitere Artikel vom Herausgeber, und zwar Auszüge aus der kunsttechnischen Schrift von W. Beurs »De groote Waereld in't kleen geschildert«, den Abdruck der Autobiographie des Malers Martin Meytens, sowie Notizen und Mitteilungen. — Preis der ersten Lieferung 1 *K* 20 *h* = 1 M.

Preis des II. Beilageheftes 4 *K* 80 *h* = 4 Mark. — Druck von Friedrich Jasper in Wien.





